











# فصول

مجلة النقد الأدبي

## الحدائث في اللغة والأدب

الجزء الأول

المجلد الرابع - العدد الثالث - إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤





# فصول

مجلة النقد الأدبي

الحدائث  
في اللغة والأدب  
الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع ٥ العدد الثالث ٥ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤

٢

# فصول

مجلة النقد الأدبي

## مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود  
سهير القلماوي  
شوقي ضيف  
عبد الحميد ديونس  
عبد القادر القط  
مجدي وهبة  
مصطفى سوقي  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

## مكثرون التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

## السكرتيرة الفنية

عصام بهت  
محمد بدوي

## تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :  
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للفرانك ٢٤ دولاراً  
الهيئة : طرابلس ليبيا  
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتصل به دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)  
- وصل الاشتراكات على مصرف النيل :  
● مجلة فصول  
لجنة المصرية العامة للكتاب  
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .  
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٠٠٩ - ٧٧٥٢٧٨  
٧١٥٤٣٦  
الإعلانات : ينطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصنفين .

## الأسعار في البلاد العربية :

تكررت دينار واحد - المخرج العربي ٢٤ ريالاً لعمرا - البحرين  
دينار ونصف - العراق : دينار درج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن : ١٢٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤  
ديناراً - المغرب ٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
درج .

## الاشتراكات :

- الاشتراكات من الخارج :  
من سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش  
وصل الاشتراكات عمداً بزيادة حكومية

## محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	عمد براءة	اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة
٢٥	خالدة سعيد	اللامح الفكرية للحداثة
٣٤	كمال أبو ديب	الحداثة ، السلطة ، النص
٦٤	محمد عبد المطلب	تجليات الحداثة في التراث العربي
٧٨	محمد فتوح أحمد	الحداثة من منظور اصطفاي
٨٥	بيروكاكيا	تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر
٩٢	أنور لوقا	مطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟
٩٨	محمد مصطفى بدوي	مشكلة الحداثة والتفسير الحضاري
١٠٧	محمد عابد الجابري	في الأدب العربي الحديث
١١٤	أنور عبد الملك	أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر :
١٢١	ناصر الدين الأسد	أزمة ثقافة . . أم أزمة عقل ؟
١٢٨	تمام حسان	الإبداع والمثروع الحضاري
١٤١	أحمد مختار عمر	اللغة العربية وفضايا الحداثة
١٥٤	محمد حافظ دياب	اللغة العربية والحداثة
١٦٨	مصطفى صفوان	اللغة العربية بين الموضوع والأداء
		الإنتميوولوجيا - ملاحظات حول
		التحليل الاجتماعي للغة
		الجديد في علوم البلاغة
		الواقع الأدبي :
		لبعض الدلالة وعمود النص
		في شعر محمد عفيفي مطر
١٧٥	فريدال جبوري غزول	متابعات
١٩٠	فدوى ماطلي - دوجلاس	يوسف القعيد والرواية الجديدة
٢٠٣		ندوة العدد
		أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
		عرض كتب :
٢١٧	توفيق الزبيدي	أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث
	عرض : محمود الربيعي	إرادة المعرفة
	ميشيل فوكو	
٢٢٣	عرض : محمد حافظ دياب	
		عرض الدوريات الأجنبية :
٢٢٩	عرض : حسن البنا	دوريات إنجليزية
		رسائل جامعية :
٢٣٨	عرض : رمضان بسطويس محمد	الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش
	ترجمة : ماهر شفيق فريد	

This issue

## الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول

# أما قبل

.. فقد استوفيت رواية في المأثور الشعبي العربي تقول : إن آدم أخذ حفنة من حبة البنية ، وإن حواء أخذت مثلها ، ثم قام كل منهما بيلعها من أخذ من الحفنة في الأرض ، فإذ زرع آدم أنتج حبة ، وما زرع حواء أنتج شعيراً . وكانت حبة الحفنة عند نزولها من الجنة في حجم بيضة النعام ، ثم أخذ هذا الحجم يتناقص بحسب إيمان البشر .

هذه الرواية تتطوّر على خبرين منفصلين ، أحدهما يتعلق بظهور الحفنة والشعير على وجه الأرض ، والآخر يتعلق بحجم حبة الحفنة . ولكن قليلاً من التأمل في الخبرين يكشف لنا عن حقيقة أنها لا يتطوّران على معلومات صحيحة موثوقة بصحتها ، وأنها لا يتعلّقان بوقائع حقيقية . وهذا يخرج هذان الخبران من نطاق المعرفة العلمية إلى نطاق المعرفة الأدبية القابلة للتأويل وللقرارات المختلفة . ولما كانت القراءات الحرة لهذه الرواية قد صارت مشروعة ، وصار التأويل حراً لكل قارئ ، فإنني أسمح لنفسي بمجاوزة الخبرين في دلالتها المباشرة ( التي لم تكن بحال من الأحوال هي السبب في أن استوفيت هذه الرواية ) ، والنظر فيما تتطوّر عليه الرواية كلها من دلالات غامضة وأسرة في الوقت نفسه .

إن كلا من آدم وحواء قد أخذ حفنة من الحفنة نفسها ، وقام بيلعها في الأرض ، ولكن النتيجة اختلفت . وإذا كانت القدمات متطابقة والنتائج المتولدة عنها مختلفة ، كان ذلك ثاثراً للمعجب ، لما يتطوّر عليه من مفارقة لا يستقيم معها التصوّر أو المنطق . ولكي نستقيم الأمور في العقل لا بد من افتراض وسيط مختلف بين المقدمة والنتيجة ، يؤدي إلى اختلاف النتيجة في الحالتين . وهذا الوسيط قد ينزل إلى طبيعة الأرض التي يلد فيها كل من آدم وحواء الحفنة ؛ فربما كان اختلاف ما في نوع التربة سبباً في اختلاف نوعية المنتج منها . لكننا مضطرون إلى استبعاد هذا الفرض ؛ لأن الرواية لم تشر إليه فحسب ، بل لأنه لا يصدق على مستوى التجريب . والوسيط المختلف الذي تملن منه الرواية إعلاتنا صريحاً هو آدم وحواء نفسهما . فحين يلعز آدم الحفنة تنتج عنها حبة ؛ وحين يلعز حواء الحفنة ينتج عنها شعير . الفعل واحد ، ولكن الفاعل اختلف ، فاختلّت النتيجة . على أن اختلاف النتيجة لم يكن - في الرواية - مجرد اختلاف ؛ فالشعير لا يتخلّف عن الحفنة فحسب ، بل هو دونها في القيمة كذلك . وإذن فالاختلاف التوحي في المنتج هنا قد صحبه اختلاف في القيمة .

وحيث نتأمل الآن في هذه الدلالة - بمزول عن الخبر نفسه - نتكشف لنا حقيقة باهرة ، مؤداها أن العبرة في كل عمل يقوم به الإنسان لا تكون بالفعل بل ذاته بل بالفاعل . قد يصنع بعضهم مائدة - مثلاً - من خشب بيمته ، ويصنع آخر مائدة كذلك من الخشب نفسه ، ثم تتفاوت قيمة المصنوع في الحالتين ، لا لشيء إلا لأن أحد الصائغين لا يرقى بمهارته إلى مستوى الصائغ الآخر . وقس على هذا كل ألوان الإنتاج الفني ؛ فالفاوت في مستوى الأعمال الفنية مرجعه إلى تفاوت قدرات الفنانين ومهاراتهم .

أما الخبر الثاني فلا يقل إثارة للمعجب عن الخبر الأول ؛ إذ ما الرابط بين حبة الحفنة والإيمان ، حتى يلعز حجم أحدهما مع الآخر ؟ من الواضح أن الخبر هنا لا يعدو أن يكون ضرباً من الأمثلة أو الأليجوريا . فلتأمله إذن على هذا الأساس .

إن حبة الحفنة كانت في حجم بيضة النعام متما كانت في الجنة . والتصور المستقر في ضمير الإنسان والأشياء والكائنات في الجنة هو أنها في حالة الاكتمال الذي لا مزيد عليه . ومن ثم كانت حبة الحفنة فيها في أقصى صور اكتمالها . ولكن اكتمال الأشياء والكائنات بعمامة في الجنة لا يتفصل عن اكتمال معنى فيها كذلك ، هو اكتمال الإيمان . هكذا كان إيمان آدم وحواء فيها . فلما حدث واقعة المصيان ، وأخرج آدم وحواء من الجنة ، كانت صورة ذلك الاكتمال الإيماني قد بدأت تهتز . وكذلك خرجت حبة الحفنة من الجنة معها ، فكان خروجها من عالم الاكتمال إلى عالم النقص إنياداً يتناقض اكتمالها ؛ أي تناقص حجمها . ومن هنا كان ارتباطها في التصوّر الشعبي - من حيث حجمها - بحجم الإيمان في نفوس البشر .

هذا التأويل قد يشرح العلاقة المقتضية بين حبة الحفنة والإيمان فيقول المعجب من تلازم حجميها ؛ لكن دلالة الأمثلة - فيما يبدو - ما تزال أبعد من هذا التأويل ، أو ما تزال واهمة . ومع ذلك فلن نقشب بعيداً حين ندرك في الأمثلة دلالة مؤداها أن قيمة أي نتاج للإنسان هي وحيث يمدى إيمانه بهذا النتاج ، ومدى صدقه في إنتاجه .

تري هل نستطيع أن نقول أخيراً إن الأمثلين اللذين تضمّنتهما تلك الرواية الشعبية متكاملان في دلالتها الأخيريتين لكي نقولاً معا : إن العمل الإبداعي القيم لا يتحقق إلا إذا توافر له شرطان أساسيان : أولهما طاقة فذة على الإبداع ؛ وثانيهما إيمان صادق بقيمة العمل الذي ينتجه الإنسان ويستغرق فيه طاقته ؟ هذا ما نعتقد ؛ ولبت الآخرين يشاركونا هذا الاعتقاد .

نيسب القوي



# هذا العدد

في إطار مهرجان القاهرة الأول للإبداع العربي ، الذي أقيم في القاهرة في السنة من الثالث والعشرين من شهر مارس من هذا العام إلى الحادي والثلاثين منه ، عقدت ندوة علمية حول موضوع « الحداثة في اللغة والأدب » ، شارك فيها طائفة من الباحثين العرب والمشرقين بدراسات تغطي جوانب هذا الموضوع الحيوي على المستويين النظري والعمل . وكان لابد من أن يسجل هذا الجهد العلمي المحسوب ، وأن يتاح الاطلاع عليه وتدارسه لكل المثقفين العرب وغير العرب ، الذين يحرمون على تعرف قضائنا الفكرية والأدبية والرائحة والملمحة ، تحقيقا لوصي أعمق وأصدق لواقعنا ، ونكريسا للطاقت الحفلة التي تعمل على إعادة تشكيل هذا الواقع وتبديد مساره .

من هنا رأيت « فصول » أن تأخذ على حافتها نشر أكبر قدر من هذه الدراسات في هذا العدد والمدد الذي يليه ، بعد أن تركت هذا من هذه الدراسات لكي ينشر في مجلة « إبداع » والقاهرة الشهرية ، وبعد أن أضفت عددا من الدراسات لم يُقرأ في تلك الندوة ، التماسا منها لتحقيق نسق مترابط من الموضوعات في كل عدد . وقد كان من نتيجة هذا أن أفرد هذا العدد للفصلية النظرية المتعلقة بمفهوم الحداثة بعامة ، وللفصلية الحداثة في اللغة على المستويين الموضوعي والمنهجي . أما الدراسات العملية لتجليات الحداثة في الأجناس الأدبية العربية المعاصرة فسوف تشكل المادة الأساسية للعدد التالي .

● وإذا كان الفكر التقديري مطالبا - ضمن ما هو مطالب به - بتحديد المقاهيم وتدقيق المصطلحات ، لا من أجل ضبط المعايير وتوحيد الدلالات فحسب ، بل من أجل استجلاء منابع التفكير والحقلية الإستيمولوجية للكلمة ورامعا ، فإن دراسة محمد بركة ، التي تحمل عنوان « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ، والتي يستل بها هذا العدد ، تستهدف تحقيق هذا الطلب .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن كلمة « الحداثة » تنمى نطق الأدب والتقد ، لتشير إلى صيغة في الحياة وفهم للحضارة والتطور ، وأنها لم تكن مجرد دلالة نظرية إلا من خلال نغم يجمع إنسان ، مغاير كل المغايرة للأغراض السليقة ، وذلك منذ القرن التاسع عشر في أوروبا . ومن ثم انقسمت الدراسة إلى قسمين : الأول يدور حول الحداثة ، ويتناولها في مستويين :

المستوى الأول يتعلق بمصطلح « الحداثة » *La modernité* تاريخيا ، أي منذ أن استخدمه بعض الشعراء النقاد الفرنسيين ( بولير ، وجوتييه ، ورامبو ، ومالارميه ) بدلالات معينة ليست هي بالضرورة المقاهيم العامة السائدة التي قاست عليها ، المصرية و *Le modernisme* في واقع المجتمع وتنظيماته الميرالية وخطاباته . ومن ثم ظهر الطابع المتنسب والمتناقض لكلمة « حداثة » ، وبخاصة في ارتباطها بالجديدة التاريخية والمجتمعية . لكن الحداثة في القرن العشرين ، وبخاصة في العقود الثلاثة الأخيرة منه ، ارتبطت بمعالم « مجتمع ما بعد الصناعة » ، أو « مجتمع ما بعد الحديث » ، وانعكست في النسق العملي للاقتصاد والتكنولوجيا والإلكترونيات ، وفي محاولة تنميط الثقافة من خلال الوسائل السمعية البصرية ، وتثبيت الفردية ونزعة الاستمتاع والاستهلاك . ومن ثم اكتسبت الحداثة معنى « الحوفة » ، وأصبحت تجديدا من أجل التجديد ، ومن أجل ملاحقة إيقاع الاستهلاك ، وإفراغ الثقافة - ومن ثم الإنسان - من الأبعاد التقليدية والتشريدية .

والمستوى الثاني يتعلق بالحداثة عندما تأخذ شكل الأيديولوجيا ، وفيه يلم الباحث بمفاهيم الحداثة عندما ارتحلت إلى العالم الثالث بصفتها تمييزا من المجتمع الأول - الأمريكي المتفوق . ففي غياب بنيت أساسية تطابق البنيات التي سمحت بقيام الحداثة والعصرية في أوروبا ( الليبرالية ، النظام الديمقراطي ، العقلانية .. الخ ) ، انحلت الحداثة معنى إيديولوجيا ، أي أنها تحولت إلى بلاءة للتوسيع من الطائر التاريخي وعن غياب التنمية .

أما القسم الثاني من الدراسة فيتمثل بفصل بعنوان الأدب العربي من الحداثة ، وفيه يرصد الباحث بحورين أساسيين لفهوم الحداثة في الاستعمال العربي : وذلك من خلال مفكر هو عبد الله الروي ، وشاعر ناقد هو أدونيس . والمحرور الأول يتناول في الحقل التاريخي مدخلا للحداثة عند الروي ، والثاني يتمثل في حداثة الإبداع عند أدونيس . ومن ثم فإن كل مفاهيم الحداثة في الفكر والأدب العربيين تنزل إلى واحدة من التنتين : إما حداثة طوباوية ، تتوسل بالرفض والتجديد والاستلة الجفندية والراحة على قوة الإبداع في لمحو مآزق العصرية ؛ وإما حداثة جدلية ، تؤمن بجدلية التغير ، وضرورة غامرة النقد الأيديولوجي من منظور التاريخانية الماركسية .

وتنتهي هذه الدراسة إلى لغت الأنظار إلى أهمية تحديد استراتيجية الخطاب النظرية في كتاباتنا ، حتى لا نظل المقاهيم والنماذج مشدودة إلى « برامة » القول الضيفاض ، ولألاء الكلمات « الحديجة » .

● وإذا كان محمد بركة قد وقف بنا عند الانحيازات الأساسية لفهوم الحداثة في الفكر والأدب العربيين ، فإن خالدة سميد في دراستها للملامح الفكرية للحداثة على الساحة العربية تكوّن الانحياز الإبداعي ، وتحولت استنبط جلدور هذه الحداثة أو استنبطها من خلال التجربة

العملية في الواقع التاريخي . وهي - من ثم - تسجل كيف احتدم الجدل حول الحداثة في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر ، وكيف أن هذا الجدل كان نتيجة أقصى إليها تحول فكري جلدري . وفي هذا الصدد تقرر الباحث أن الإنجاز الحقيقي للحداثة العربية هو أنها جعلت الإنسان مصدرا للتعبير ، بدلا من أن يكون خاضعا لمعابر تفرض عليه من الخارج . وهذا هو المعنى الذي أكدته جبران وطه حسين وفي عبد الرزاق ؛ حيث قدم الأول المسيح بوصفه إنسانا متجاوزا لنفسه ، في مقابل يسوع ابن الإله ؛ وحيث أكد الأخير أن الإنسان يمتلك ميراثه وليس العكس . وقد انتمسك هذا كله في حركة شملت مجالات مختلفة ، ورسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين ، هما عصر الإحياء وعصر الحداثة ، وجعلت من توجهات هؤلاء المفكرين البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هي حركة فكرية شاملة .

لقد ارتبطت الحداثة - في هذه الحركة - بالإبداع ، أي تجاوز الذات ونقلها في بطن أبعادها . وكان تتداخل الذات وتعمدها في الكتابة الإبداعية سمة أساسية ، برزت في الشعر - بصفة خاصة - على نحو أكثر صميمية منها في الرواية والقصة ، نتيجة لقيام الشعر على المحور الزمني ، وقيام القصة على السياق التعاقبي . وقد أدى هذا الإنجاز الجدلي إلى طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفي ، كما أدى إلى البحث عن لغة جديدة ، ودخول العلوم الإنسانية في نسج النص الأدبي ، وسقوط نظرية المصداقية مع سقوط التماثل فيا يشبه أسطورة الموت - الولادة ، التي هيمنت على المرحلة المتأخرة من الخمسينيات حتى اليوم ، جسدة الهم الحضاري أو اللغوي العام . وعلى الجسلة فإن أسطورة الحداثة - فيما تری الباحث - من حيث هي حركة جدلية توليفية دائمة ، إنما تمثل الحلقة العظيمة أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية على وجه التحديد .

● ثم يأتي كمال أبو ديب في دراسته للسمة والحداثة ، السلطة ، النص ، فيرفض دعوى أن الحداثة العربية نسخة من الحداثة الغربية أو فرع منها ، ويضجه إلى التعامل مع الحداثة في النص المنتج نفسه . وهو في هذا التوجه يكرس - مثل خالد سبيد - الرؤية الإبداعية القادرة على التغيير .

من هنا يرى الباحث أن الحداثة هي رفض السلطة والأستلاخ عنها ، والانتباه إلى ما يقع خارجها ؛ أي إلى ما لا يتدرج في مجال لاهليتها . وعندئذ تصبح الحرية شرطا وجوديا لا محظيا ، أي تصبح متاعا تتم فيه الحركة ، لا هدفا يُسعى إليه . وبهذا المعنى تمثل الحداثة توترا داخليا بين رفض الوصول إلى هدف ، والإنسان بضرورة الوصول في آن واحد .

وفي رفض الحداثة للسلطة في بُعديها السياسي والاجتماعي يمثل رفضها للنمذجة ، وصراعها ضد القديم المتشكك والمقتن . وهي بذلك تصارع تقديسا أقوى ، ومحاول أن تتمتع وتجاوزها ، وتظل - في الوقت نفسه - مائلة لشروط تجزئة الجوهري عنه . وهي في كل هذا إنما تسعى إلى تحقيق نص يجمع بين الحركة نحو الحق والافتتاح على الخارج . وقد وجد الباحث في نصوص أدونيس والبياتي ودرويش والسيب وعبد الصبور وحنايوز ويوسف أحاط تجليات للحداثة في شعرنا في العاصر ، تقدمه كتيه نظري لها ، وتكشف عن وضعيتها على مستوى الممارسة .

● ومن هذه الدراسات النظرية التي تستهدف شرح الرؤية الآتية وتأسيسها ، ينقل هذا العدد إلى مجموعة أخرى من الدراسات ، لمحاول استكشاف أشكال التحول التاريخي للحداثة في المفهوم النظري والواقع المصل على السواء . وهي دراسات تنطلق في أساسها من حقيقة أن الحداثة رؤية وسلوك مستطغان في الزمن ، مرتبطين بالتفسيرات التي تظفر على الحياة حبة بعد أخرى ، فتتولد كل حبة حلولة لغنى ما سبقها . هكذا يعود بنا عميد المطلب في دراسته « تجليات الحداثة في التراث العربي » إلى التجربة التاريخية العربية ، منتقلا من دعوى أن للزمن أثره في تحديد الحداثة . على أنه لا يمتن بالزمن التسليم التاريخي الذي تسجله وترتب أحداث الحياة وفقا له ، بل يمتن التراكم الكمي لحبة معينة في ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية . ومن ثم يناقش الباحث رؤى المؤرخين ونقاد الأدب المتشكك في احتجاجهم لتقديم الشعراء أو تأخرهم ، مبرزا موقف النقاد واللغويين والنحاة ، وموضحا ما بين هذه الرؤى من التمايز والاختلاف . كذلك يتوقف الباحث عند بعض عناصر الحداثة كما تجلّت لدى بعض الشعراء في العصر العباسي ، ويسوق عددا من الأمثلة على تجلياتها ، ثم يطف على مظاهر التغير على المستوى الفني ، على اللغة والصورة والمعنى ، مركزا على مالمق التشبيه والاستعارة من جهة وضموض ، رابطا بين هذه التغيرات وتتبع الموضوعات ويروز الأنا في قصائد أولئك الشعراء .

وقد كان الهدف الأخير من هذه الدراسة ، فضلا عن الوحي بالقضية تاريخيا ، الكشف عن عناصر الحداثة في التراث العربي ، التي يمكن أن تتخلل أو يدخل بعضها في نسج وعينا الرامن ، دون أن تتفلق عليها وحدها .

● وعلى الأرضية نفسها - نظريا - تتحرك دراسة محمد فتوح أحمد من « الحداثة من منظور اصطفاقي » ؛ فقها يتبع الباحث ظاهرة الحداثة في الشعر العربي ، فيما سعى في العصر العباسي بشعر المحدثين . وقد كان مفهوم الحداثة عند ذلك يجمع بين حدين : حد إيجابي يتعلق بمعاني الجملة ؛ وحد سلبي يرتبط بمعاني المخالفة للقديم . وفي هذا الإطار - على ما يرى الباحث - تولدت النظرة الاصطفائية التي تقوم على التوفيق بين المتعارضات .

على أن هذه النظرة الاصطفائية - فيما يرى الباحث كذلك - قد تولدت من خلال طرح آخر يمتد على علاقة المحدث بالقديم ، من أجل توسيع المحدث والتعاضد للمثل له ، أو توجيهه بالقياس إلى القديم ، أو جعل الحداثة رائدا موازيا للتراث . ومن ثم تتبع الباحث مظاهر هذه النزعة الاصطفائية لدى ابن قتيبة والأملوي والقاضي الجرجاني من قضاة القضاة ، مؤيدا - بصفة خاصة - موقف الأخير . على أن هذه النزعة

الاصطفائية تعود قسماً - حديثاً - في حركة الإحياء وما أعقبها من حركات تجديد ، ولكنها تختلف عن الاصطفائية القديمة في التصفيات ، وإن اتفقت معها في الفهم الأساس والتوجه العام .

وواضح من هذه الدراسة والدراسة التي سبقتها أنها تؤكد أن قضية الحداثة في ذاتها ليست طارئة في ذاتها الراهن على حقل الفكر أو النقد ، وإن ظل للحجج الجديدة خصوصيتها التي تلازم زمنها وتأثر بمتغيراته .

● واستناداً لهذا الأجل ، ولكن بعد ما نسبته عصر النهضة في معتقدات ، يحدث تغيير كافي عن تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر ، بين النظرية والتطبيق . وهو يبدأ بعد مقولة أن الاتصال بالقرب كان السبب الأساسي فيما طرأ من تغير على الحياة العامة في مصر والشام ، ثم في غيرها من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، متبهاً إلى أن تكوين القيم الجديدة لم يتم في كل مياضين الفكر عن طريق التلمذة المباشرة للغرب ؛ فلم يظهر أثر للمفاهيم الغربية فيما قبل عن الأدب نظرياً ( عند رفاعه الطهطاوي ، أو في ترجمة عثمان جلال لقصيدة بوللو في فن الشعر ، حيث لم يترجم الجزء الخاص بالمفاهيم الأدبية ) ، بل ظل معظم النقاد يؤلفون كتباً ترتكز على المفاهيم الموروثة ( المصطفى ) ، فالتمسك ذلك على النتائج الأولى ( البارودي وأمثاله ) .

ولكن في الجانب الآخر يلاحظ الباحث ظاهرة جديدة بالاهتمام ، تتعلق بالكتاب المشين ( الشدياق ، التميم ، زيدان ، ضوابط ، المولى ) ، فقد كانوا - على الرغم من سلفيتهم - يستحيون للمؤثرات الغربية في كتاباتهم . وهكذا بعد أن ساد الأدب المسيح بالبعيد في أوائل القرن ، لم يصبها نغمة ضيقة النطاق ، متماثلة في تكوينها وقيمتها ، تبثت الأحوال حتى تزحزحت هذه النغمة عن الصدرة ، وانتهت صلاحية مقاييسها ، وحلت مكانها نغمة جديدة من المثقفين الذين حلوا لواء النهضة وتحولوا باسمها . وقد أدى إلى هذا الانقلاب تحدى العرب للمستقلة حربياً من جهة ، وتمكن النغمة الجديدة من علوم الغرب الحديثة وإحباطهم بها ، من جهة أخرى . غير أن الإحباط بالغرب لم يطلع على الأدب كما طفق على غيره ، نتيجة اعتزاز العرب بلغتهم وتقاليدهم الشعرية اعتزازاً كبيراً ، ونظراً إلى أن التأثير الثقافي يحدث طبقتين ودرجات متفاوتة . ومن ثم وجد النقاد في القرن التاسع عشر صعوبة في الاعتراف بالقيم الجديدة ، وصياغتها في إطار فكري متكامل . ولكن المحاولات استمرت ، حتى آتت أكلها على أيدي جيل الرواد .

● وفي مقابل هذا التوجه التاريخي لتبني ظاهرة الحداثة في الفكر النقدي العربي ، تقف دراسة أتور لوركا عن و متعلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ لكي يتوجه التفكير إلى أثر التفكير المكان في إمكانية فعل الحداثة . وقد بدأ الباحث بالافتراض على نظريات التطور التي رابحت في القرن الماضي ( « أوجست كوتس » و « دارون » ) ، كما اعترض على تعريف الحداثة تعريفاً زمنياً ، خصوصاً وأن عصر النهضة ، الذي أخرج مفهوم الحداثة ، إنما كان يستلهم تراثاً قديماً ، ويطلع من محاله . وهنا يتساءل الباحث : ألا ينبغي تيار الحداثة بالانتقال في المكان ؟ إن الإجابة بالإيجاب على هذا التساؤل تدعمها حركة الإحياء الأوروبية ؛ فقد أدركها في القرن الخامس عشر فرار العلماء اليونانيين ومعهم خطوطهم إلى إيطاليا عقب سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك . وحل هذا الأسس حلولاً رصده ظاهرة الحداثة في مجاها العربي من خلال تجربة الرائد رفاعه الطهطاوي ، على نحو ما نتج في رؤياه الأولى على أرض الإنرجع عندما نزل مرسيليا وسجل انطباعاته عن أول مشهد رقت عليه عيناه وهو يجلس في أحد المقاهي . وقد استعرض الباحث النص الذي سجل فيه الانطباعات ، وقدم قراءة هذا النص ، في ضوء رحلة الطهطاوي لتبني التمام شخصيته الحضارية ، ونشأة وعيه بالحداثة ، مغارة انطلاقاً في المكان بما يسيه عالم التحليل النفسي « جاك لكان » بمرحلة المرأة .

ويستهي الباحث من هذا الاستعراض إلى أن تيار الحداثة لدينا يمتد مع أولئك الذين واصلوا تجربة الطهطاوي بالانتقال في المكان ، حيث يتجدد التراث - تلبية لحاجات ثمنا - بالتفاعل الثقافي في الخارج . وما دام متعلق الحداثة نقلة في المكان ، فإن النص الخطير الآن يتعلق بمرحلة الإقبال ، حيث يتصلق ترابط الريادة والترجمة والتأصيل مع ما يتعلق به الواقع .

● واستناداً لمحاولة فهم أبعاد الحداثة في واقعنا الأدبي يحدثنا محمد مصطفى بدوي في دراسته عن « مشكلة الحداثة والتغير الحضاري في الأدب العربي الحديث » عما أجدا ينشأ لدى الأدباء العرب منذ بداية النهضة من شعور بضرورة أن يسهم في تنمية مجتمعه وتطويره ؛ وذلك بعد أن كان قد تضام دور الأدب في الحياة ، وتحولت الأصالة ، كما تحول الإبداع في الشعر ، من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية في براعة الصياغة ، والاهتمام بالشكل على حساب الجوهر ، وأصبح استخدام المحسنات بدلاً من مواكبة التجربة البشرية ، وإدراك التغير في حياة المجتمع وقيمه . كان الأدب العربي قد أصبح بذلك شيئاً خارج الزمن . ومن ثم كان الأدباء العرب الحديثون هؤلاء اللون من الكتابة الذي عاد فأدخل الأدب مرة أخرى في دائرة الزمن ؛ وتغير مفهوم الأدب نفسه فأصبح أقرب إلى مفهوم الحكاية اليونان *mythos* نحو ما طوره نقاد أوروبا الحديثون ؛ وعار التجديد الحق في عالم الأدب يستهدف بالضرورة ، ودرجات متفاوتة ، تغيير المجتمع وقيمه الحضارية ومفولاته الفكرية .

ولكن لما كان الأدب العربي يستخدم لغة لها تراثها الأبي الطويل ، وكان متوطناً به حفظ هذا التراث جيلاً بعد جيل ، فقد أصبح بالضرورة من عوامل التثبات والمحافظة في الحضارة . من هنا أصبح موقفه ينطوي على رغبين متعارضين ؛ الرغبة في التجديد والتحديث وتغيير حياة الجماعة ؛ والرغبة في التثبات والمحافظة . على أن تطور الأدب العربي الحديث إنما يشتمل في تحول موقف الأدب بصفة عامة من طرف التثبات والمحافظة إلى طرف التغيير والتجديد .

● ويظل مفهوم الحداثة مرتبطاً - على نحو ما - بمفهوم الإبداع حتى إنها ليتبدلان المواقف في كثير من الأحيان ؛ بل إن الإبداع - في بعض التصورات - شرط جوهري من شروط الحداثة ؛ وفي بعض التصورات يكون العكس كذلك صحيحاً . ومن ثم أثر بعض الباحثين الدخول إلى الحداثة من مدخل الإبداع .

وفي هذا الإطار تأتى دراسة محمد عابد الجابري عن « أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر » بوصفها قراءة للوجه الآخر لقضية الحداثة .

والفكر عند الجابري يعنى مادة التفكير ، التي تشكل نوعاً من الإيديولوجيا بمعنى عام ، كما يعنى الأدوات المتبعة هذه الإيديولوجيا وآليات عملها . فالفكر إذن ، من حيث معناه ، يشكل بنية إيديولوجية ؛ وهو - من حيث الأداة - يمثل بنية عقلية تقوم على الجاهلية والمغالاة والآليات الذاتية . أما مفهوم الإبداع فيتمسك الباحث من تحليله إلى رصد ملمحين أساسيين يشخصانه ، هما الجودة والأصالة . وتوازن الجودة في الفن والفلسفة ، الاكتشاف في العلم ، على حين توازن الأصالة فيها ثقلية التحقق . فأياً إبداع إذن لابد أن تتحقق فيه الجودة والأصالة ، أو الاكتشاف وقابلية التحقق .

ثم يمسى الباحث في تحليل الخطاب العربي الحديث والمعاصر ، الذي يجعل ذلك الفكر ، تحليلاً إستيمولوجياً ، فيقرر أن هذا الخطاب لم يسجل أى تقدم حقيقي في أية قضية من قضاياها منذ كان خطاباً مباشراً بالنبذة . والسبب في هذا - فيما يرى الباحث - يرجع إلى أن الآلية المتبعة لهذا الفكر تعتمد النموذج - السالفه - إطاراً مرجحاً ، كما أن هذا الفكر يتعامل مع المسكنات الذهنية كما لو كانت معطيات واقعية ، ويحلّ الذاكرة والمطابقة على العقل . ومن ثم ظل هذا الفكر يتنازع الماضي العربي الإسلامي والحاضر الأوربي ، وظل بذلك يستمد مفاهيمه من واقع ليس هو الواقع العربي الراهن . وبذلك تحولت هذه المقاهيم إلى بدائل « خطافية كلامية » ، وكان القروض فيها أن تكون دوالاً على معطيات واقعية . وبذلك أيضاً فقدت الذات العربية استقلالها التاريخي ، وظلت خاضعة لسلطة النموذج - نموذج الماضي أو النموذج الغربي - وآليات التفكير التي يكرسها .

وفي تشخيص الثقافة العربية الراهنة يرصد الباحث ثلاثة نظم معرفية هي : النظام المعرفي البنيان ، الذي تحمله اللغة العربية ، والذي قنته العلوم العربية الخالصة . وهو نظام يكرس رؤية للعالم ، قائمة على الانفصال واللاسيبية . ثم النظام المعرفي العرفاني ( الغنوصي ) ؛ وهو الذي يكرس رؤية للعالم ، قائمة على مبادئ المشاركة والاتصال . والنظام الثالث والأخير هو النظام المعرفي الرياني ؛ وهو الذي يكرس رؤية للعالم تقوم على الترابط السببي .

وتنتهي الدراسة إلى أن أزمة الفكر العربي أزمة ثقافية ، ارتبطت منذ البداية بالسياسة وليس بالعلم ، وخضعت - من ثم - لتقلباتها . أما عبارة هذه الأزمة فتشرف على إعادة بناء الحاضر والماضي في آن واحد . وذلك عن طريق تفكيك عناصر الماضي وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه على نحو يجعله كلاً جديداً قادراً على تأسيس هبة .

● ويتفق أنور عبد الملك في دراسته عن « الإبداع والمشروع الحضاري » مع الجابري في معتقده الأساسي ؛ وذلك حين يبدأ بتأكيد أن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل والتقليد » ، وذلك في مقابل الإبداع ، إنما يمثل - في جوهره - الانتقال من التبعة إلى التحررك من أجل الحرية والسيادة ، واكتساب مكانة متميزة في قلب العالم . ويرى الباحث أن مفهوم الإبداع قد تبلور مؤخرًا في شكل مصطلح ، ولكنه كان - من حيث المضمون - يمارس تحت أسماء أخرى ، في مناطق الشرق الحضاري والمجتمعات الاشتراكية في أوروبا ، في مرحلة كان التركيز فيها على اللحاق بركب ما خلفته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة . ولأن هذه المرحلة قد وقع بها عدد من الهزائم والاستكسارات منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة في حقبة التغيير منذ قيام الثورة الصينية في ١٩٤٩ ، حتى أكتوبر ١٩٧٣ ، فإن الهدف الاستراتيجي لم يتصلق بعد .

والإبداع - فيما يرى الباحث - يقوم أساساً على الخصوصية الذاتية ، من أجل خلق مضامين جديدة ومبتكرة ، لمواجهة إشكالية التحديث . ومن ثم تأتى فكرة المشروع الحضاري ، الذي يواجه هذه الإشكالية ، ويأخذ في الحسبان - في الوقت نفسه - الخصوصية الذاتية .

وتجيز الدراسة بين المشروع الاجتماعي ، والمشروع القومي ، والمشروع الحضاري الأكثر رجاحة ، لتنتهي إلى أن المشروع الحضاري يجمع بين الشمول والخصوصية التاريخية وتحديث المرحلة الآتية والرؤية المستقبلية . وهو لذلك مشروع يغلب البعد الأعمق على المقصديات المباشرة . ويهبط المشروع الحضاري العربي - على نحو ما يحدد الدارس عظمه الأساسية - على عناصر تكوينية عدة ، ويتمس بعدد من السمات . فهو مشروع قادر على تميت طاعة الاستمرارية التاريخية للأمة ، ومؤكدة لهيمنة معاني الوحدة والضيامن على معان الفرة والتعدد ، ولسيادة المنهج الاستراتيجي على الأسلوب التكتيكي . أما بالنسبة للسلطة ووضعيتها في هذا المشروع فلن تكون جهازاً للسلط والسيطرة باسم أقلية ما ، بل بوقفة تنصهر فيها كل الإمكانيات التي تنطوي عليها المدارس الفكرية والفصائل الاجتماعية المختلفة .

● وإذا انتهت الدراسات المتعلقة بمفهوم الحداثة وإشكالياتها في السياق التاريخي والواقع الآن ، يبدأ نوع من تخصيص المجال ، ومن ثم تخصيص الرؤية ، فتتجه مجموعة أخرى من الدراسات إلى تفهم إبعاد الحداثة في إطار اللغة .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة ناصر الدين الأسد عن « اللغة العربية وقضايا الحداثة » ؛ وفيها يرى أن اللغة العربية لغة واحدة منذ أن

تكلمها العرب حتى عصرنا الحاضر ، على الرغم مما اعترها من تغير في الألفاظ والأساليب . على أن هذا التغير يعد مزية للغة ، لما ينطوي عليه من تنوع وتمدد واختلاف في الأساليب .

ويرى الباحث أن الإبداع في اللغة لا ينبغي أن يأتي إلا من جانب العظماء ، الفاهم لأصولها وقواعدها ، ولا يهي طول الخبرة وتعاقب الممارسة للكتابة بها من العلم والمعرفة ؛ فممارسة الكتابة - مهما طالت - مع الجهل بالآلات ، والعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بأفاق تراثها ، كل ذلك يبرك طينات الجهل بعضها فوق بعض ، ويقود إلى التجمد عند موقف واحد ، يتجلى من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن فتحة النفس والفكر على الجديد المبكر . وقد استطاعت اللغة العربية ، في أنفائها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع الزمن ، وأن تستجيب لمطالب الحديث في كل عصر ، عكفة في الوقت نفسه التوازن الذي يمنحها خصوصيتها وتميزها . ومن خلال هذا تأكد شخصية الأديب كما تأكد شخصية الأمة .

والدراسة بعد ذلك استعراض لعملية التحديث التي تمت في اللغة العربية عندما واجهت في العصر الحديث القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والثقافية ، وأخيراً قضايا العصر الأدبية والفنية .

● أما تمام حسان فقد وقف في مستهل دراسته عن « اللغة العربية والحداثة » عند الدلالات المختلفة لمفهوم الحداثة باختلاف السياق الذي تستخدم فيه ، فرأى أنها - أي الحداثة - ترتبط في سياق نص من نصوص التاريخ بالزمن ، وفي سياق نصوص الإصلاح الاجتماعي بالتغيير ، وفي سياق الإنتاج الفني والبحث العلمي والصناعة ونحو ذلك بالابتكار . أما في حرف رجال الدين فالحداثة ترتبط بالبدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار ، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه « البدعة الحسنة » ، التي تدعو إليها المصلحة . أما في مجال العادات والتقاليد فالحداثة مستهجنة ، ومن ثم يطلق عليها في هذا المجال اسم آخر غير البدع ، هو « المظالم » . وكل هذا يؤكد أن مفهوم الحداثة ليس متجانساً في مجالات النشاط الإنساني المختلفة .

ويسلم الباحث بأن التطور اللغوي أمر واقع ، ويضرب الأمثلة على ما أصاب العربية الفصحى من تطور صوب ودلائل وتركيب . بيد أن علاقة الحداثة باللغة لاقتف مدد هذا الحد ؛ بل إنها تتمثل على مستويات أخرى ، أوضحها ارتباطها بتماجم النظر في اللغة . ومن ثم استعرض الباحث هذه التماجم ، فبدأ بالتبع التاريخي في دراسة اللغة ، ثم عرج على تماجم دي سوسير واللفسوين الأمريكيين ( بلومفيلد ثم تشومسكي ) ، ثم مدرسة كوتنهاجن ومدرسة براغ . الخ . وفي المقابل تبع الباحث تماجم الدرس النحوي واللغوي العربية المختلفة ، والأسس التي قامت عليها ، كالاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والخصيصة ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمقايير ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من التماجم التي استخدمها الدرس اللغوي العرب الحديث .

● أما الدراسة الثالثة في هذا المحور فمن « اللغة العربية بين الموضوع والأداة » . وفي هذه الدراسة يعرض أحد مختار عمر للغة من زاويتين مختلفتين ، بوصفها أداة وموضوعاً . فحداثة اللغة بما هي أداة تكون بقدر ما تقدمه لأبنائها من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ، أما حداثة بوصفها موضوعاً فيكون الحكم عليها في إطار حجية زمنية معينة ، مع التنبيه إلى أي دراسات لغوية تتم في اللغات الأخرى . ويقرر الباحث أن اللغة بوصفها أداة تختلف في العصر الحديث ، في حين تتقدم اللغة بوصفها موضوعاً .

الطبعة الأداة تعالج - كما يقرر الباحث - من صور التحريف والتشويه المختلفة ، كما أنها مستبعدة من معظم المجالات الحديثة . وقد قدم الباحث عدداً من الإجراءات الكليةية بترح اللغة الأداة من أزمتها هذه . أما اللغة العربية بوصفها موضوعاً فقد تقدمت دراستها بتقديم الدراسات اللغوية المالية . ولكن إذا كان علم اللغة من أجل العلم قد حقق تقدماً ملحوظاً ، فإن علم اللغة للغة ، أو علم اللغة الوظيفي ، مازال يغير بالنسبة للغة العربية . والتحدى الكبير الذي يواجه اللغويين الآن هو كيف يعيدون اللغة العربية الأداة إلى فاعليتها ، وكيف يقدمونها إلى جمهور المتعلمين والمثقفين في إطار عصري . ولا سبيل لإحراز تقدم في هذه المواجهة - فيما يرى الباحث - إلا بإشادة ، ومركز عرب للغويات التطبيقية ، يأتي على عاتقه حل كل المشكلات العملية التي تحول دون أداء اللغة لوظائفها الحيوية .

● ثم تأتي دراسة محمد حافظ دياب عن « الإثنوسيميولوجيا » ملاحظات حول التحليل الاجتماعي للغة ، فنتقلاً إلى مجال آخر من مجالات البحث اللغوي ، تكون فيه اللغة هما من مفهوم حقل معرفي آخر .

يبدأ الباحث فيسجل كيف غلب على تطور البحث اللغوي تزعمان مختلفتان وإن كانتا مع ذلك متداخلتين ، هما التمايز والتكامل ، حتى إنهما لتشكلان وجهين لعملة واحدة ، هدفها تنمية البحث اللغوي وتحديثه . ثم يشير إلى الاتجاه الإثنوسيميولوجي وكيف أنه يمثل أحدث صيحة في حقل البحث السيميولوجي للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين ، وكيف أن المشتغلين بالدراسات السيميولوجية ما قد أخذوا مؤخرًا يولون هذا الاتجاه شيئاً من اهتمامهم . وقضية البحث الأساسية في هذا الاتجاه هي الكشف عن الأسس المشتركة بين اللغة والمجتمع ، أو - بعبارة أخرى - الكشف عن المبادئ المهيمنة على العلاقة بين البناء الاجتماعي والبناء اللغوي ؛ وذلك عن طريق تعرف الوحدات القابلة للمقارنة و كليتها ، وإبراز تبعية كل منها للآخر . ولا كان المدخل اللغوي الاجتماعي ، والمدخل الأنثروبولوجي ، لم يحيط بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية نتيجة لطبيعة دائرة اهتمامها عن الإلمام بكنية الطابع الاجتماعي والثقافي للظاهرة ، أو عن كيفية تحقق كنهاتها الوظيفية ، فإن ظهور مبحث علم اجتماع اللغة ( الذي يبدو أكثر ارتباطاً بالأنثروبولوجيا والمناهج لمعلم الاجتماع ) ربما كان قد فذل للزعة الوضعية ، ونتيجة

للصعوبات العلمية والفكرية والنظرية التي واجهت التفاعلية الرمزية ، ونتيجة - كذلك - لظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التي تصنف بالتغير السريع ، والتي تلزم دراستها مباشرة ، دون الرجوع إلى جنورها التاريخية على المدى البعيد ، وعلاقتها بسلتر المشكلات .

هذا الاتجاه يرى في لغة الحياة اليومية عاملا أساسيا في تشكيل النظام بالمجتمع ؛ ومن ثم أصبحت هذه اللغة موضوع بحث أساسي ، يستهدف الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعاني بوصفها عناصر تكوين في البناء الاجتماعي ، لما أثرها على السلوك الفردي والتفاعل الاجتماعي . ومع ذلك فإن أسلوب هذا الاتجاه في الدراسة لتنظيم المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة مازال يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .

● وأخيرا تأتي دراسة مصطفى صفوان عن « الجديد في علوم البلاغة » لكي نختم ملف هذا العدد ، ولكي نصنع جسرا بين قضايا الحداثة المتغيرة في اللغة ، وقضاياها المتغيرة في الأجناس الأدبية المختلفة .

وفي هذه الدراسة يقرر صفوان أن نظرية « الأشكال » كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكتابة . . الخ . قد مرت عليها القرون دون أن يمتريها تغير ؛ وذلك لارتباطها بتصوير مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تتمثل في الإعراب عن الأشياء والمعاني المسئلة عنها ، والسابقة عليها . وقد تعرض هيجل لهذا التصور بالتدريج ، مينا أنه لا قيام للأشياء أو للجزيئات بغير اللغة أو بغير الكلمات . ولكن هذا التقدم بكن شأنه أن يؤدي إلى تغيير النظرية المذكورة . ولم يتحقق هذا التغير إلا حين بين دى سوسير أن اللغة نسق تتوقف فيه المدلولات على طبيعة العلاقات بين الدوال ؛ وهي علاقات محصورة في محوري الترابط والاستبدال . ومن هذا التطلق استطاع رومان جاكسون أن يستبدل بما سبقت إليه الدراسات البلاغية من تقسيم الأشكال إلى مالا نهاية من الأقسام وفقا للعلاقات بين الأشياء ، تقسما آخر لا يستند إلا إلى محوري اللغة : الترابط الذي يقع عليه المجاز بفروعه ؛ والاستبدال الذي تقع عليه الاستعارة بفروعه . ومع ذلك فإن بعض عبارات جاكسون تؤدي - في رأي الباحث - إلى الظن بأن وقوع الشكل على هذا المحور أو ذاك إنما يتبع ما بين الأشياء من علاقات . وإنما يعود الفضل في تحرير هذه الأشكال من هذه التبعية تحريرا كاملا إلى جاك لاكان .

● بهذا المجموعة من الدراسات تكون قضية الحداثة قد طرحت أبعادها المختلفة على المستوى النظري . ويبقى أن يجعل العدد التالي من لوصول هذا آخر من الدراسات التي تدخل مباشرة إلى تجليات الحداثة في النتاج الأدبي المعاصر . ومع ذلك فإن التجربة النقدية التي تقدمها فريال غزول في هذا العدد ، للوقوف على بعض وجوه الحداثة في شعر محمد عفيفي مطر ، وكذلك دراسة فتوى ماطي - دوجلاس ، المنشورة في باب المتابعات في هذا العدد ، التي تتناول تجليات الحداثة في الرواية الجديدة من خلال أعمال يوسف القعيد ، إنما تختلفان في وقت واحد حداثة النقد الأدبي عندما تلتقي بحداثة النص ؛ قضيتين الدراسيتين تكتمل حداثة الموضوع وحداثة الأداة على نحو بارز .

التصريح



# اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة محمد لبرادة

تكتسب بعض المصطلحات والمفاهيم وجوداً ملتباً داخل نسج الكتابات والحوار فتتقلب من أدوات مسوقة على الفهم والتوضيح ، إلى عناصر تشيع الخلط والتشويش ، وتطبع ما وراء اللغات ( ومنها النقد ) بالفوضى والغموض والتعميم . وليس معنى هذا أن بالإمكان تلافى هذه الظاهرة عن طريق تحديد المصطلحات والمفاهيم تحديداً نهائياً ، يستقر معه الفهم ؛ فهذه عملية معدومة ، ولا يمكن أن تغفل من تأثير التغيرات وجعلية الزمن والواقع ؛ وإنما المقصود هو الإلحاح على أهمية إعادة تحديد المفاهيم من خلال مراجعة ما وراء اللغات وغير الإشكاليات التي توظفها ، حتى تتمكن من معاينة التغيرات ، والإسهام في بلورة المفاهيم ولغات النقد في ضوء أسئلة رابعة لا تكتمل صياغتها دون إعادة النظر ضمناً في اللغة والمفاهيم .

من ثم إن مفاهيم مثل : أدب ، نقد ، تجلید ، حداثة ، رواية ، تغيير ، نبضة ، تراث ، معاصرة ... لا تقتصر مدلولاتها على المعان المتداولة التقريبية ، بل تتعدى ذلك إلى الحمولات الإستيمولوجية<sup>(١)</sup> للكلمة وروادها ، التي قد يعضى تحليلها جوانب مركزية في الخطاب المستعمل لها . وكل تحليل للغات الخطاب ومفاهيمه يفضي إلى استجلاء خلفيته الإستيمولوجية ، وإلى تمييزه وتربيته ، ومن ثم إلى وهي حدوده وتنسيبه .

من هذا المنظور تكون مناقشة موضوع الحداثة عملية نقدية مهمة ؛ لأنها تمر - حتماً - عبر إعادة تحديد المفهوم ، وتجليه خلفياته التاريخية والنظرية ، ووصد بعض امتداداته - وما أكثرها - في جسد الخطاب والتفكير العربيين المعاصرين .

الوقوف على مظاهر الحداثة ، تصوراً وتجربة ، في الفكر والأدب العربيين ، لا يهدف المقارنة أو التقاط التأثيرات ، ولكن بهدف تبيين إجرائية مفهوم الحداثة داخل الحقل العربي ، ومدى مطابقتها لخصوصية تجربة الحداثة العربية<sup>(٢)</sup> .

إن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعني « استقلال » تجربة المصرية ( Le Modernisme ) وامتداداتها النظرية لمفهوم الحداثة في العالم العربي ، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المبحث والمفكر فيه . ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية ، وامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين .

إن ما أقصد إليه في هذه الدراسة ، هو محاولة تحديد بعض العناصر النظرية التي اعتبرها لازمة عند مقارنة الحداثة وتبيين تأثيراتها على الأدب العربي . والسؤال المحوري الذي أنطلق منه هو : كيف تتحدد الحداثة على المستوى النظري ، ومن خلال التجربة ؟

وصياغة السؤال بهذه الطريقة تنطوي على الإقرار بأن الحداثة مفهوم مرتبط أساساً بالحضارة الغربية ، وبسياقاتها التاريخية ، وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة . ومن ثم تبرز ضرورة البدء برصد أهم التحديدات النظرية للحداثة في الغرب ، قبل

## ١ - مفهوم الحداثة :

## ١ - تاريخيا :

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La Modernité) إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصرية (Ea Modernisme) بدأت مُهداتها في أوروبا منذ القرن السادس عشر، أي منذ ظهور بنيت تاريخية لإحداث التغير الاقتصادي والاجتماعي ومجاوزة الأزمة الناجمة عن عجز بنيت القرون الوسطى وفكرها . وقد تبلورت تلك التغيرات واتضحت معالمها الفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البرجوازية المعززة للفردية والملكية الخاصة، ولمقاتلة الدولة البيروقراطية .

إن هذا التمييز يُعد الحداثة عن دائرة التحديدات المرتبطة بما يدور من جدل ومساجلات بين أنصار الحديث وأنصار القديم ، نجدتها في كل التراخي الأدبية والفكرية . وهو تمييز أيضا يبرز طابع التوصيف الكُلّ الذي يطعم إليه مصطلح الحداثة ، على أساس أنه يرتبط بحلوث قطعية أساسية في تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعيين متضادين كل التباين . وهذا ما نلّمسه في اختلاف مواقف بعض المفكرين الذين كتبوا في موضوع الحداثة ، وتوردهم في اعتبارها مفهوماً أو نظرية ذات قوانين محدّدة . يقول « جان بودريار » في هذا الصدد (١) :

« ليست الحداثة مفهوماً سوسولوجياً ، أو مفهوماً سياسياً ، أو مفهوماً تاريخياً بحصر المعنى ؛ وإنما هي صيغة مُجرّدة للحضارة ، تمارس صيغة التقليد ؛ أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية . فلنلّم التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات ، نفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة ، مُتجانسة ، مُجمّعة عالمياً ، انطلاقاً من الغرب . وضع ذلك نظل الحداثة موضوعاً فلفظياً يتضمن في دلالته ، إجمالاً ، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله ، وإلى تبدّل في الذهنية » .

لكن التجانس الذي يتبدى في الحداثة ليس إلا ظاهرياً ؛ لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها ، ونسبتها ، وتشتير مفاهيمها ، واختلاف وجهات النظر حولها . هذا ما يمكن أن يتضح من المقارنة بين موقفين متعارضين لشاعر حديث هو شارل بودريار وفيلسوف ثوري هو كارل ماركس ، على نحو ما أبرز ذلك هنري لوفيفر في كتابه « مدخل إلى الحداثة » (٢) . فإذا كان بودريار هو أول من قدّم صياغة نظرية للحداثة ، متمسكة بالتعاطف والمراعاة على ما تمنحه من آفاق للتجديد ، فإن ماركس منذ ١٨٤٥ ، متطابقاً من منظور سياسي يربح إليه المعارف الأخرى ، انتقد مصطلح « حديث moderne » ، واستعمله للإشارة إلى صعود

البرجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسياسية . في سياق زمني واحد أو متطابق ، نجد هذين الموقفين الكاشفين عن تصوّرين نظريين متعارضين إلا أنها لازمان لتجلية مفهوم الحداثة في مسيرتها المتعددة والمتداخلة الحلقات . لقد ربط ماركس نقده بالطابع التجريدي للدولة الحديثة ، وبالتالي التي تولدت عن ذلك في حيلة المجتمع ، ومن ثم ألع على ضرورة استرجاع الإنسان للطبيعة بعد تحوّلها وإمتلاك أسرارها من خلال المعرفة والممارسة ، لتتوبى التأثيرات الكثيرة التي تطبع العالم الحديث . وهو بهذا يضع مشروعه في أفق معارض للمشروع مجتمع الحداثة ؛ في حين يتموضع بودريار في مجرى الحداثة ليلتقط عناصرها الاصطناعية والمؤقتة ، ويربطها بما يعتقد أنه يكون الأبدى والدائم في الجميل . وعلى هذا الأساس ، ومن موقفه المبني ، وقبل أن يكشف استحالة عبادة الثانية ، كتب فخرات عن الحداثة من خلال نقده لأعمال الرسامين المعاصرين له . ولعل أبرز تلك التحديدات ما كتبه سنة ١٩٦٣ :

« ... الحداثة هي العابر والمهارب والعرضي ؛ إنها نصف الفن الذي يتكوّن نصفه الآخر هو الأبدى والثابت . لقد كانت هناك حدّات بالنسبة لكل رسام قديم . ومعظم البورتريهات الجميلة التي بُقيت لأن البرّة وتصنيف الشعر وحي الإشارة والنظرة والانتسامة ( كل عصر له لبسه ونظرة وانتسامة ) تشكل كلا ذا حيوية تامّة . هذا العصر العابر ، المهارب ، الذي كتبوا ما توارث تحولاته ، ليس لكم الحق في أن تحثّروه أو تستفتوا عنه . إنكم ، بحدّثه ، مستقسطون حتّى في فراغ جمال تجريدي وغير قابل للتحديد ؛ جمال مثل جمال المرأة الفريدة قبل الخطيئة الأولى » (٣) .

إن تجرّبة بودريار في مكوناتها المختلفة ، الاجتماعية والشعرية والفكرية ، تقدم نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوصفها التكامليين ؛ بمنجراتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلاقات ، وبغفرتها الشعرية الاستطيقية ، التي جعلت من « كيمياء الكلمة » وسيلة لاكتشاف أحوال الذات وجوهرها ، وتشديد اللغة المتشككة للمواضعات والحواجز ، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القصوى .

من ثم كان للحداثة مظهران عند بودريار :

وجه سلبي : وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب المحفّرة ، وبشاعة وأسفلت ، وأصواء اصطناعية وأحجار ، وخطايا ، ووحدة وسط أمواج البشر . وهو الوجه نفسه الذي يتجلّى في « التقدم » القائم على التفتة المتعملة على البخار والكهرباء .

وجه فائق : فكسل ما هو بئيس ، متدهور ، ليلّ واصطناعي ، يصبح فائتاً وعصر إثارة يمكن للشعر أن يحثّويه

الطبيقة و المثيخة » التي جعلت بودلير ، أحد أبرز ممثل اتجاه الفن للفن ، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقاتها . ولعل التصنيف الذي انتهى إليه « بير يورد يو » في دراسته لجُعل السلطة والحقل الثقافي خلال القرن ١٩<sup>(١)</sup> ، يساعدنا على استحضار موقع بودلير الاجتماعي والإيديولوجي ، فقد أوضح بورديو في تحليله أن الحقل الثقافي والفني بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠ ، بل على امتداد القرن ١٩ ، كان يتوزع ويتكظم حول ثلاثة مساحات : « الفن الاجتماعي » و « الفن للفن » و « الفن البورجوازي » . وكل واحد من تلك المواقع النموذجية داخل الحقل الثقافي يُطابق شكلاً نموذجياً للعلاقة بين الفئة المسيطر عليها ، والفئات السائدة . على هذا الأساس نستطيع أن نفهم تحولات مواقف كل اتجاه :

« (...) بينا الفنانين والكتّاب » البورجوازيون » يجدون في الاعتراف الذي يُقدمه لهم الجمهور « البورجوازي » ( ... ) جميع الأسباب التي تجعلهم يشملون مسؤوليتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقتهم التي يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة ، فإن أصحاب « الفن الاجتماعي » يجدون في شروطهم الاقتصادية وفي عزلتهم الاجتماعية ، أساساً للتضامن مع الطبقات المسوقة التي تتخذ دائماً مبدأ أولياً لها : العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة ، وتجاه عملها في الحقل الثقافي . أما أصحاب « الفن للفن » فأنهم يحتلون داخل الحقل الثقافي موقعاً مُثبِتاً بنبوغها ، يشترطهم لأن يمسوا بطريقة مضاعفة ، التناقضات اللازمة للوضعية المثبتة للغة المثقفة والفنية داخل بنية فئات الطبقات السائدة ، فلكون موقعهم داخل الحقل الثقافي يرغبهم على أن يفكروا على نحو متزامن أو متعاقب (وفقاً للظرف السياسي) - في هويتهم الاستيطانية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين البورجوازيين » ( ... ) أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكيين أو البوهيميين ، نظراً للشعب ، فأنهم ( أصحاب الفن للفن ) مُتفردون لانتقاط صور متناقضة سواء من جامعتهم الخاصة أو عن الجماعات التي يُعارضونها ... »

ذلك الوضع المثبت موضوعياً هو ما يتيح فهم الحداثة التي انتهى إليها بودلير : محاولة تحويل اليوم « المرفوض » عن طريق اللغة وتبويتها المكانة الأساسية ، ومن خلال ذلك ، العمل على تصميم التجريد في بقية أشكال التعبير ( الرسم ، النحت ، الموسيقى ... ) . و وراء هذا التحول ، كما لاحظ لوفيفر ، الحية التي انتهى إليها بودلير من مراهته على « وحدته » :

« ليس فقط أن الشاعر ( بودلير ) يُعاني موت الجمال ويكفيه ... إنه يعاني كذلك غياباً ، لا غياب الله أو

ويعبر عنه . ومن ثم نحس بودلير لعزل الطبيعة ، وتأسيس ملكة الاصطناع المطلق .

عل أن المفاهيم التي كونها بودلير من الحداثة ، بما في ذلك عداوة بلورته إستيقاً للشعاع ، لم تستطع أن تسفه على إيجاد باب للخلاص وسط جحيم العصرية المولدة للفن والوساوس ، فظل موزعاً بين ثنائية الانخراط والسقوط :

« تلك هي « الحداثة » في اختلاطها وجبرتها كما تبدو عند بودلير : أن يكون معذباً حتى المصائب نتيجة لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع ، لكنه يكون أيضاً عاجزاً عن خلق تمال ، وعاجزاً عن الاعتقاد في تمال له دلالة . وإذا ، فهي حادثة تقود الشاعر إلى دينالية من التوترات المتشعبة ، وإلى تلوّق الضلعض في حد ذاته ... »<sup>(٢)</sup> .

من المراهنة على خدات المجتمع العصري وعناصره المادية الجديدة « ( الملابس ، السيارة ، الماكياج ) لنحت لغة شعرية ترتقي إلى التجريد عبر التفاصيل وتلاوتها ، يتشاور بودلير إلى معانية إضفاق الحداثة التي حاول أن ينظر لها ، فنك الحداثة منحدرة من صلب البورجوازية ومؤسساتها ، وقائمة داخل بنية متراضة تتحول فيه قيم « عصر الأنوار » ق . ١٨ إلى نسق اجتماعي اقتصادي ثقافي ، يجلب إيديولوجيا الطبقة السائدة . صحيح أنه داخل النسق السائد تنصب دائماً عناصر وقوى ناقضة ورافضة ومضادة للثقافة السائدة ، لكن ذلك لا يعني أن « التحويل الثقافي » الخارجي يمكن أن يُقلب مشروع الحداثة المستند إلى طبقة أفرزت أجهزتها ومؤسساتها وثقافتها . ومن ثم كانت ضرورة التميز - كما فعل هنري لوفيفر - بين العصرية (Modernisme) والحداثة<sup>(٣)</sup> :

والعصرية هي الوعي الذي تكونه عن نفسها المصور والحُجب والأجيال المتتالية . فالعصرية بذلك تتمثل في ظاهرات الوعي وفي الصور وإسقاطات الذات ، وفي التمجيدات المصنوعة من أوهام كثيرة وتُفقد عمود إلى لب الأمور . إن العصرية حدثت سوسولوجياً وليدولوجياً .

بينما الحداثة : « تفكير يبدأ وتخطيط أولي ، تتفاوت جاذبيته ، للنقد والنقد الذاتي . إنها محاولة للمعرفة ... إننا نترك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تعمل بصفة عصرها ، ولكنها - مع ذلك - تسمى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد : إن الحداثة تختلف عن العصرية مثلاً بخلاف تفكير ما ، عن الوقائع » .

لكن لكي نتضح خصوصية « حالة » بودلير ونفيلها لتاريخ الحداثة في القرن التاسع عشر ، نلزم الإشارة إلى الإمكانات

تُعشَى البصر... من داخل المصرية وبيناتها المهيبة لتأطير الفضاء والملاقح والحساسية، تنسحب الحداثة كمفهوم للثقافة والإبداع، لتطرح الأسئلة، وتتخطى اللغة الكلاسيكية، لغة العقل واللباقة، إلى لغة الكيبيا السحرية والمتصقة بالذات وبُوتونها... فكان الحداثة صورة لمحاولات الإنسان بالتأقلمات دون الانفصال عن فلكها، لو كيا عبر الشاعر المكسيكي أوكتابو باز :

« الحداثة نوع من التحطيم الذاتي الخلاق... فليس الفن الحديث أبنا لسن اليأس وحسب، بل هو أيضا ناقد نفسه »<sup>(١٦)</sup>.

إن الحداثة، بهذا المعنى، تُحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات الأوروبية من المصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البورجوازي عبر مجموعة من الصراعات والثورات والإنتاجات الفكرية. ومن ثم فإن الحداثة تؤثر على الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي تَحْتِ ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية، وبناء الصناعة، وتخطيط المدن وتوسيعها، وإغراق الأسواق بالبضائع، و« تضخيد الناس والأشياء داخل منظومة يسطرها عقل خفي، لا حري، وكُلُّ المصور ».

وعندما نستحضر هذه الحداثة العامة المراقبة لظهور مفهوم الحداثة وتبلوره، فإن الإشكالية تُحَلُّ أمامنا في مجموع مكوناتها وداخل حقلها المُقَدِّم المُتَدِل إلى الآن، والمُحَصَّن للحداثة بكل ما عرفته من تبدلات، وما طرأ عليها من مسخ و« تناسخ ».

فماذا عن الحداثة في رهن الأسئلة الصعبة وفي متاهات وعصر الفراغ؟

ما يلتفت النظر، بعدما، هو تعدد التسميات لتوصيف المرحلة الراحنة من تاريخ العصرية والحداثة: فهي أحيانا «النسق الفني - التقني»، وهي عند آخرين «المجتمع ما بعد الحديث» أو هي مرحلة «المجتمع ما بعد الصناعات»...

لكن هذه التسميات، إذا اختلفت في المصطلح فإنها تلحى عند تحديد مضمون التبدلات التي عرفها الحداثة من خلال تجربتها في أوروبا وأمريكا واليابان، حيث الأسبقية للإنتاج والاستهلاك، والاعتماد على التكنولوجيا وعلى السوق العالمية التي تضمن استمرار الربح الرأسمالي وترسيخ النموذج الغربي والحداثة في الحياة والاستهلاك والثقافة...

بين نهاية القرن ١٩ وثمانينيات القرن العشرين، عرفت الحداثة تحولات كثيرة وجذرية، نُقِلَتْها من سياق المرحمية الثقافية الفكرية التقندية المراحة على انتصار التقدم والعلم والعقل، إلى مستوى «بنية استقبالي» لما تفرزه أجهزة وانساق وبرامج تديرها أيد لا مرئية لكنها ذات حضور كاسح. من هذا المنظور، وعلى أساس مجموع التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية

موته، بل أكثر من ذلك: الحداثة تغلف وتقع غياب البراكيس وإخفاقه بمعناه المركسي: البراكيس الثوري، الشامل. وإثنا تكشف هذا الغياب. وستكون الحداثة، داخل المجتمع البورجوازي، هي ظل الثورة الممكنة والمختلة، هي باروديسا الثورة<sup>(١٧)</sup>.

على الطريق السراي نفسه للحداثة الذي سار فيه بودلير، واصل « راميرو » وآخرون رحلة البحث عن ذلك « المجهول الموصل للجديد »، الذي تحدث عنه بودلير في قصيدة « السفر ». إن فنة الحداثة لا يمكن أن تقاوم حتى عندما تقود إلى السام أو الموت البطيء، أو « الانحطاط » (نيتشه). لكن الشعر يكسب من الحداثة، هذا ما تثبه تجربة راميرو القصيرة الأمد، الفنية المطفاء: فقد استغرقت هذه التجربة أربع سنوات: بدأت عند نهاية مرحلة طفولة الشاعر، وتوقفت عند عتبة شبابه، غير أنها خلخلت بنية الشعر ولغته ورواه. إشرافات ملهية، وتعلقن هوسى بالحداثة: « يجب أن تكون حديثين بكيفية مطلقة »<sup>(١٨)</sup> - هكذا يصبح راميرو. لكن المجهول الكاشف للحداثة لن يصادفه، لا عبر المدن الكبيرة، ولا في أسفاره إلى إفريقيا الوسطى والشرق الأوسط. وهو أيضا مثل بودلير، سيقسم مع الحداثة علاقة متناقضة، ترفض جوانبها المتصلة بالتقدم المادي والعقلانية العلمية وافتتاح بفضاء المدنية وتحولات الطبيعة وأوهام التجارب التقنية الجديدة... تحولات كثيرة أبدعها داخل اللغة متوسلا به - سحر الكلمة - وتفاعلاتها الكيميائية: لكنه في بحثه عن ذلك « المجهول » يكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق التمثال، فيستغي به المطلق، قبل الأوان، إلى الضمت والانقطاع عن كتابة الشعر. بذلك كانت تجربة راميرو تأكيداً آخر لجذلية التناقض المستعصى داخل الحداثة:

«... ذلك المجهول الذي لا يمكن أن يغلبه بالإيمان أو الفلسفة أو الأسطورة، يكون عند راميرو، أكثر عما هو عند بودلير، أحد قطبي التوتر الذي يسكن الشاعر. إلا أن هذا القطب فارغ، وله رد فعل - بالمقابل - على الواقع. ويدرك الشاعر لعدم كفاية الواقع أمام التمثال (حتى لو كان هذا الأخير فارغاً منذ تلك اللحظة)، فإن الشغف بالمجهول يؤدِل إلى تحطيم الواقع. هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذلك، العلامة المنفضة على عدم كفاية الواقع، وسيكون أيضا علامة على طابع المجهول المستعصى على الإدراك... »<sup>(١٩)</sup>.

إن تجربة الحداثة خلال القرن التاسع عشر في أوروبا من خلال تجربة فرنسا، وبخاصة في مجال الشعر، قد أفرزت الوعي النقدي لأوهام الحداثة، وللتجسيم المتدثر بأزياء وأصباغ وأضواء

السيارة ، والكومبيوتر .. كل ذلك يتمتع في النسق الاقتصادي الاستهلاكي ليصبح عبر وسائل الثقافة الجماهيرية وعبر الإشهار والدعاية ، عناصر متكاملة تفتعل بدور إيديولوجي و«تضيق» العقول وتدفعها إلى غمط حيلة الأزرار والشاشة الصغيرة ..

وفي مجال السياسة ، أصبحت الدولة هي السلطة العليا ، والمفتاح المحوري الذي يدير الآليات الضخمة والتشامس وترسلات الأسلحة والأقمار الصناعية وأجهزة المخابرات ومناجم العملة الصعبة والشركات المتعددة الجنسيات ..

أصبحت الدولة جهازاً مستقلاً لا يتغير وفق تغير الطبقات ومطالب المواطنين ، وإنما يرتبط بالمصالح الثابتة للمستفيدين من النسق ومن «عقادات» الحداثة .

« .. هكذا تَمَلَّكت الدولة ، وقد نزعَتْ تجريديتها ، مع الفئات الاجتماعية المحظوظة التي تقوم مصالحها الخاصة ، السياسية والاقتصادية معاً ، على أسس تلك الحداثة نفسها : أي فئات التكنوقراطيين والمتعهدين ، ومتقني التسيير والرأسماليين (خارج - الأرض) ، وأطر المحترفين (المصريين) ( ... ) إن (تغل الأشياء) يسير في اتجاه خضوع الدولة لإغاثات الحداثة ، لكن شؤون الدولة تبقى ، مع ذلك ، مُسَرَّعة بكيفية مستقلة في ضوضاء تَوَازُنات سياسية ذات خصوصية نوعية »<sup>(١٦)</sup> .

لم تعد وظيفة الدولة في أتم الحداثة الراحنة هي ضبط مصالح الأمة وحقوقها ، بل السَّابِق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمي ، والاضطلال بمهام حوَلَة<sup>(١٧)</sup> الاقتصاد ، وتصدير النموذج الحضاري والثقافي «الحداثي» إلى مختلف أركان المعمورة ...

وفي مجال الثقافة ، رسمت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها ، ومنطق «الموضة» والدعاية لها . إنها ثقافة للجماهير من منظور يَبْثُ الاستهلاكية والتمتيع ، ويفرض نموذج الثقافة الانتدالية . تَحَلَّت الثقافة عن سُبغ الحداثة الأولى المسكوبة بالتفرد والرفض وتجديد اللغة والأشكال ، لتتجه على نحو متزايد ، وفي مجالها الجماهيري - إلى هوس التغير من أجل التغير ، وإلى ملاحقة العلامات وتناقلاتها ، وإباحت عناصر القولكلور وزينة التقليد ، وزخارف الماضي .. إن هذه الثقافة الحداثوية تَحْرم على تمايش الأساليب والأنماط ، وتسعى ، ضمناً ، إلى الإيحاء بأن عصر الإيديولوجيات المناهضة قد انتهى ، وأن التنمية والاستهلاك وفعالية الأزرار هي السبيل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقيّة ، وتعميم الرفاه والتواصل . من هذه الزاوية ، يكون وما بعد الحداثة في مفهومه الثقافي وتصحيحه للحداثة :

« ... يجب أن تفهم ما بعد الحداثة على أنها من

والاجتماعية والثقافية ، تصبح الحداثة في السياق الحالي هي المفهوم الذي يشير إلى<sup>(١٨)</sup> :

« .. البنية العامة للمجتمع المعاصر ، والنسق » الذي يمكن أن يتحدّد بالتركيب الأصيل لكليتين : تلك التي فضحها سارتر ، وتلك التي كان يعلم بها سان سيمون . أي أننا نجد ، من جهة ، ومُسَلَّقة (seritisation) البشر ، والشروط ، والأشياء ، والآليات مثل الكومبيوتر ، واغترال كل شيء إلى نموذج وحيد من الحيلة المبتلة . ومن جهة ثانية ، هناك الكوكب الأرضي ومجذولاه ، والترابط الكوني للاقتصادات ، وشبكات التواصل وربط البنيات السياسية والاجتماعية ، واستبداد السوق العالمية .

إن التناقض ، أي السمة المميّزة منذ البداية للحداثة مفهومها وصيغة حضارية ، قد أخذ منذ الستينيات من هذا القرن ، أبعاداً عملاقية ظلت الملائق في كل المجالات ، ودغمت بالاستلاب والفلق والفردية وتكثيانية الدولة - البريانية (Petat) (providence) إلى حدودها القصوى . وهذا ما جعل أغلبية المفكرين الغربيين يضعون الحداثة والمعربة موضع التسؤل ، راسمين ، بالأرقام والأحداث والتحليلات ، صورة قائمة للإنسان الحديث مأخوذاً في شَرَك الحداثة وأولعها .. لا فرق بين مَنْ يعيش في نظام رأسمالي أو في مجتمع اشتراكي أو في دولة تابعة من دول العالم الثالث . هناك رموزاً ما بعد الحداثة تشير إلى فاعلية النسق العالمي وتغيّبه في تفاصيل اليوم المعيش ، مهما اختلفت آليات واستراتيجيات تشييد اقتصاد التكنولوجيا ، وبناء الدولة البريانية المطلقة ، وتعميم وسائل الضافة الشعبية وتجيّرها . على اختلاف في الدرجات ، نجد النسق العالمي والحداثي بارزاً من خلال ما التقطه أحد الصحفيين :

وأصبح البُعد العالمي إحدى القيم الجوهرية للحداثة : فالسُرعة ، والوسائل السريعة البحرية ، والروك أند رول ، والسبنا ، والبولوجين ، والمصناعات القصيرة ، والكوكاكولا .. من بين أشياء أخرى ، قد قُرِضَتْ فضاء خفراً للفضاء الوطني ، وإباحت تَرَّها عليها هو قاعدة تقوم عليها الثقافة التي تسبّح فيها يومياً<sup>(١٩)</sup> .

إن هناك جدلية تكمن وراء تحولات الحداثة في مظهرها ووجودها : أي بين النسق الكلياني التُميطي ، والفردية الاستهلاكية-المنافسة في الفراغ . ففي مجال الاقتصاد والتكنولوجيا ، لم تستطع الرأسمالية أن تسخط أزمعتها عن طريق جعل التكنولوجيا عاملاً تاريخياً يعرض الربح ويتابع تحقيق التقدم وحل مشكلات الإنسان . ذلك أن الثورة التكنولوجية وجدلت نفسها مشدودة إلى خدمة مصالح النظام الرأسمالي : السيارات الخاصة ، وأجهزة التلفزيون ، والمختبرات المختلفة ، والطرق

علاقة العرب بالحداثة أُنسجت بالأثراريخية، وبالتعامل الإيديولوجي. وإلى عهد قريب، كانت صورة الغرب في الثقافة العربية بعيدة عن التحليل التاريخي التقني المحتكم إلى التسبب وربط النتائج بخلفياتها وتتماهها الفكرية والعلمية. ومن ثمّ كان التسليم بنموذجية الغرب، واستلهام تلك النموذجية إيديولوجيا، حتى عند المفكرين الذين الذين أرادوا التوفيق بين التقليد والتجديد<sup>(١٨)</sup>، بين والأصالة والحداثة. بذلك فإن الحداثة لم تفعل في المجتمعات العربية بصفتها جدلية للقطعة كما فعلت في الغرب، وإنما تحولت إلى دينامية للمخلط ومراكمية الأفكار والمذاهب والمناهج التي أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر (المقالاتية، والديكارسية، والوضعية، والعلومية...)، أي أن الحداثة تتحوّل، كما لاحظ جان بودريار:

«إلى بلاغة للحداثة تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث، لتحوّل عن التأخر الحقيقي، وعن غياب التنمية...»<sup>(١٩)</sup>.

من هذا المنظور، يبدو الوجه الإيديولوجي الذي طبع قهفنا للحداثة على نحو ما أوضح ذلك الأستاذ عبد الله العروى محددا الإيديولوجيا العربية على أنها:

«... بناء نظري مأخوذ من مجتمع آخر، وليس مُندرجا برُمته في الواقع، إلا أنه في الطريق إلى أن يصبح كذلك، أو أنه، بتعبير أدق، مستعمل بصفته نموذجاً بالذات لأجل أن يحققه الفعل...»<sup>(٢٠)</sup>.

لا يمكن، إذن، أن تُعطى للحداثة في العالم الثالث المفهوم نفسه الذي اكتسبه في مساره التاريخي الغربي، أي بوصفه الصيغة التي ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعي، وحركات الفكر والإبداع النافذة والمناهضة للتغيرات التي حللتها المعاصرة. وعلى نقض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة في بلدان العالم الثالث والعالم العربي صيغة يُطسّر التأخر التاريخي والاستلاب الحداثي وسط ركام «بلاغات» الحداثة وأسطورتها السحرية.

ومن المثير أن تُذكر بعناصر تجسّدات المعاصرة والحداثة في واقع الحال بالعالم الثالث:

● في الاقتصاد: تجرّؤ التنمية، وإخفاق عخطات التنمية، وتضام الفقير واليؤس والاستغلال، والانهاء إلى مأزق، لا بالنسبة للعالم الثالث فحسب، بل بالنسبة لركّز الحداثة العالمية كذلك، المعتمدة على السوق العالمية<sup>(٢١)</sup>:

«إن هيمنة السوق العالمية تُفني، في نهاية التحليل، أن البلدان المسيطرة والأطوار المسيطر عليها مرتبطة فيها بينها بروابط متبادلة، لها نفس القوة في كلا الاتجاهين، حتى وإن انعكست العلاقات. إنها نتيجة متبادلة أصبحت قوًى ضاهها في المالية العالمية مثلاً

جهة: بمثابة نقّذ لموس التجديد والثورة بأي ثمن، وهي من جهة ثانية، إعادة اعتبار لمجربوت الحداثة: أي للتقاليد، والمحل، والزخرفة...»<sup>(٢٢)</sup>.

إن هذا التقديم التخطيطي لبُنى الحداثة في تحولاتها، إذ يركّز على الجوانب السلبية، قد يبدو متدرا بكارة، ولكن وقائع المعاصرة وامتداداتها في النفوس والعلائق ترجّح مظاهر الخراب والنسف والخراب إلى مظاهر الرفاهية ونمسين مستوى العيش وتسخير الطبيعة. لكن الأهم هو إيراد طابع التناقض المتصق بالحداثة في جميع مراحلها... وهو تناقض يتيح الخروج من شرفة النموذج الحداثي المغيب لإرادة الإنسان، والمُفرغ للقيم من محتواها. هكذا اتخذ ردود الفعل على النسق الاقتصادي العالمي، وعلى المحصور الكُلّ الدولي، وعلى الثقافة الاستهلاكية الابتدائية، أشكالاً مضادة لتكسیر الطوق الجمعي، ولرفض عصرية التعليب والأتمتة والأسلحة الكيميائية والنووية وتشيء البشر: أكثر ما يتجلّ ذلك في التنظيمات والجمعيات ذات الأهداف والتحريرية المقاومة لكتانية الدولة: أنصار حماية البيئة، الحركات النسائية، جمعيات حقوق الإنسان، أنصار السلام، جمعيات حماية المستهلك، تنظيمات الدفاع عن الأقليات... الإنتاجات الثقافية والفنية الهامشية... مظاهر كثيرة تجسد الوعي المضاد والرفض لأوهام الحداثة ومخازنها. وفي مجال الأدب والفنون والعلوم الإنسانية ظهرت أعمال كثيرة منتقدة ومحللة للجيوم المعاصرة والحداثة، ومعلنة لإفلاسها.

غير أن ذلك لا يعني أن التجاوز يتدرج في باب الحتميات، وأن البديل مائل في «ثورة» يُشرّجها النظريات؛ فالحكم بإفلاس الحداثة لا يعني نهايتها؛ لأن نسقها المتناقض للمقد يتملك إمكانات كثيرة للدفاع عن وجوده.

## ٢ - الحداثة في شكل إيديولوجيا:

عند انحرال الحداثة من بيتها وسياقها إلى بنيات وسياقات أخرى (عن طريق الاستعمار أو البعثات أو الثقافة وأشكال التواصل المختلفة...)، فإن تناقضاتها وإشكالياتها تتخذ وجوهاً متباينة وتسميات مختلفة، خاصة في الأطوار ذات التقاليد والثقافات العريقة. رحلة الغرب إلى المستعمرات، وحضوره المستمر داخل ما يُعرف ببلدان العالم الثالث، جملا لحماية بين مطنين مجتمعين تنفجر في شكل شظايا حداثيّة تعمق جروح المجتمعات والتقليدية، وتشد مسيرتها التحريرية إلى مناهات المعاصرة والتحديث، واستيراد النموذج الحضاري الغربي... فالأطوار العربية تُعرّف على الحداثة - أول الأمر - في مظاهرها المادية المتفوقة عسكريا وإداريا وتقنيا وعلميا، أي من خلال الأشياء القابلة للتصدير بسهولة ووفى ما يندم مصالح الغرب وأغراضه. وفي غيبة الشروط المادية المرافقة لسيروية الحداثة الغربية (الثورة الفكرية والسياسية والصناعية...)، فإن



مغايرة ومناهضة لأوهام الحداثة ولتَقْدِيسِ الرموز والعلامات الغريبة . وأكثر ما يتجلى ذلك ، عندما ، في مجال الإبداع الأدبي والفني ، وفي بعض اتجاهات الفكر الحديث<sup>(٣٧)</sup> ، وهذا ما ستقف عنده في الصفحات المخصصة للحداثة العربية .

يمتد عند هذا المستوى من التحليل ، أن نبرز ملاحظتين اثنتين علينا أن نوليها الاعتبار عند محاولة تحديد مفهوم الحداثة العربية :

١ - إن الحداثة المرتبطة بالعصرية لا نُحْيِلُنا على مفهوم نظري يحيز في عناصره المكونة ، يُتَّخَذُ استعمالاً تعميمياً . إن مفهوم الحداثة هو تاريخ أكثر منه أداة . ومن ثم لا مناص من استحضار تحولاته وتناقضاته ، أي من ضرورة اعتبار الجانبين ، السلب والإيجابي ، بالنسبة للمنظور الذي يتم منه التعامل مع العصرية والحداثة . فمثلاً ، بالنسبة لفيلسوف مثل أدورنو ، يعتبر التجربة الحداثيّة سجيّة لتجريديتها ، وتجهّتها إلى النفي والسلب أكثر من تقديمها لتصورات إيجابية :

« ... إلا أن الحداثة لا تنكسر ، مثلاً تفصل ذلك الأساليب دائماً ، للممارسات الفنية السابقة ، وإنما تنكسر التقليد بصفتها تقليداً . وهي في ذلك لا تفعل سوى تأييد المبدأ البورجوازي في الفن . إن تجريدتها مرتبطة بالطابع الإضاعي للفن ... »<sup>(٣٨)</sup>

وفي الوقت نفسه نجد مفكراً آخر هو «جيل ليوفسكي» ينفى وجهة نظر الباحث الأمريكي «دانييل بيل» ليدافع عن ثورية الحداثة في المجال الثقافي والفني :

« ... إن السيرة الطامعة هي المنطق نفسه للثورة ، بِأَتَوَنِيَّتِها المناقضة لِنَسَقِ القيمة المصبُوط ، وللتراكم والتعامل . وقد أوضح دانييل بيل بكيفية صحيحة أن الثقافة الحديثة معادية للبورجوازية . وأكثر من ذلك ، هي ثورية ، أي أن لها جوهرًا ديمقراطيًا يجعلها ، عل غرار الثورات السياسية الكبرى ، لا تفصل عن الدلالة الحالية المركزية الخاصة بمجتمعاتنا ، ولا عن الفرد الحرّ والمكتفى بذاته »<sup>(٣٩)</sup> .

٢ - استطاع الشعر ، من خلال تجربة بدولير ، ومالارميه ... أن يبلور مفهوماً خاصاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجنيد اللغة وتحرير المخيلة . فتجنيد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحقة الحارِبِ والمُفْلَتِ والتناسل من صلب الحياة العصرية المغترة للفضاء والأجسام ، والمتكررة للأشكال الهندسية المعمارية ، والمالئة للوحة اليومية بالتفاصيل المادية التي طالا دأبت الخيال . ولكن لغة الشعر لا تتميز إلا عندما ترتكّب «دكتاتورية التخيّل» التي تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة . وبين «الأنثاء الحرة» ، أي القيمة المطلقة في النسق الليرالي ، وإرغامات التصنيع والتحديث ، يتدع الشعر لغة

كلاسيكياً ؛ فالعالم الثالث الذي ارتفعت استمداته سنة ١٩٨٢ إلى أكثر من ٦٠٠ مليار دولار ، هو عملياً في حالة إفلاس ، لكن الغرب لا يملك سوى التخافض لإعادة جُلُوتِه هذا الدين ، ومنع قروض جديدة . إنه لا يريد أن يجازف بمناقضة البطالة في بلدانه إذا أوقف البيع ديتامع العالم الثالث ، كما لا يريد أن يجازف بِتَرْكِ النسق القُدّي العالمي يهوار ... »

● وفي التنظيم السياسي ، أصبحت «الدولة» غاية في حد ذاتها ، تُشَدُّ على شاكلة الدولة الأوربية ، مفرغة من تاريخها وأسسها ، ومفصولة عن الطبقات والفئات ، لتصبح أداة وصل مع الميترويل والنسق الاقتصادي العالمي ، وأداة قمع للمجتمع المدني ، وحامية لمصالح البورجوازيات المحلية التابعة للمركز . دولة تقوم على المساعدات التقنية ، وصل استيراد التصانج ، والاستنادة ، وتدجين المواطنين . لقد تحوّلت الدولة في العالم الثالث إلى وسيط بين النسق الاقتصادي العالمي الخاصص للراسمال العالمي ، وبين الشعوب المسلوقة الإزادة ، التي ترغصها دولها على تحرّج نفائذ التكنولوجيا وإفرازات الحداثة والجماهيرية .

● وفي الثقافة ، تَفَوَّضَتِ البنيات الفكرية والفنية التقليدية في غمرة التحديث المستعجِل ، وتشابك خليط التضافات المستوردة ، لتتعرّض الهوية الجماعية إلى «غسل» قسري عبر وسائل الثقافة الجماهيرية وإنتاجاتها المرسخة للنموذج الثقافي الحداثوي الغرب عن البيت والعقيدة والتطلعات .

لكن ما نجب الإشارة إليه هنا ، هو الدور الذي تفضّل به الولايات المتحدة الأمريكية في تصدير ثقافتها إلى جميع أنحاء المعمورة ، وخاصة إلى بلدان العالم الثالث ، اقتناعاً منها بأن مجتمعها هو المجتمع الذي يتواصل أكثر من أي مجتمع آخر مع العالم كله<sup>(٤٠)</sup> . وبذلك فإن استمرار النسق الاقتصادي العالمي الذي تسهر عليه أمريكا وتقوم به ، يقتضي استخدام التكنولوجيا والإلكترونيات لـ «توحيد» المجتمع العالمي ثقافياً ونفسياً - حضارياً . ومن ثم فإن التخطيط للغزو الثقافي يشكل جزءاً أساسياً في تخطيطات الولايات المتحدة التي تعتبر نفسها «مستورلة» ، لتحديد العالم وتطويره ..

إن هذا الواقع الموصوف في خطوطه العامة ، والمصل بسيرة تاريخية معينة ، يحكم عمل العالم الثالث ومته العالم العربي ، بأن يكون في موقع المظلي ، «التحمّل» لمواقب العصرية والحداثة ، لا المشارك في صنعها ؛ بل إن كثيراً من الدراسات ، وبخاصة الاقتصادية منها ، تذهب إلى أن التطور اللامتكفي - بين العالم الأول والعالم الثالث يؤكد ، أكثر فاكتر ، اتسداد الفارق ، واستمرار الأثوار في الحلقة المفرغة . لكن داخل هذا المازق العلم للعالم الثالث ، يتبلور أنماط وعي

بالإكراه والتفنيق، وبسيرورات القسر والاستعجال. لكن التحديث، حتى فيما كشف عنه من خراب وعبث وانقسام للدولة عن المجتمع المدني، يظل تمجداً تاريخياً مطلوباً على عناصر ملموسة أفرزتها الممارسة والتجربة، وتتشير إلى علاق معينة بالحدادة، لها أهميتها عند معاودة التسؤل .

#### ١ - التاريخانية مدخل للحدادة :

نجد في بعض كتابات الأستاذ العروى طرحاً عميقاً لمسألة الحدادة العربية من خلال إعادته النظر في الإيديولوجيا العربية والكشف عن «مصادرها»، وانتقاد العوائق التي تحول بين المجتمعات العربية وتحقيق حداثتها: أي الثورة التيحة لتجاوز التأخر والانغلاقية والسلفية، ومن ثم الارتقاء إلى منطق العصر لحماية المصالح وتأمين الدفاع عن النفس ضد أطماع «الآخر». إن الإشكالية التي يبتلع منها هي: «كيف يمكن للفكر العربي أن يستوعب مكتسبات الليبرالية قبل (ويكون) أن يعيش مرحلة ليبرالية»<sup>(٢٨)</sup>، والتحليلات والأجوبة التي قلّمها من منظور التاريخانية الماركسية استشرافاً لـ «نهضة ثانية»، هي في العمق تشخيص ضمنى للحدادة العربية المُخطأة، وإبراز للتباعد الشاسع بين بنيت المجتمعات العربية وخطاباته الإيديولوجية. وصمّنها أن تؤكد هنا أن تحليلات العروى تشمل أيضاً إشكالية التعبير الأدبي العربي، وانتقاد الحدادة الرجعية المتمثلة على الشكلانية التفقيّة.

يحرص العروى على شمولية التحليل لإرجاع ما يبدو نتيجة أو جزئياً (التعبية)، الحكم الفردي، استقواء التقاليد، الظلوات الطبقية، الإيهام في التعبير... إلى ظاهرة أساسية في القنولات الإيديولوجية الحاضرة للواقع. من ثم فإن تحليله يفترض الانطلاق من «الملكية المجتمعية» على أساس التمييز بين الماركسية كمنهج للتحليل، والماركسية كواقع اجتماعي. فالتعامل مع الماركسية بوصفها منهجاً للتحليل، يتيح لنا التجمّد عند تطبيق معين أو الاقتصار على اتباع المناهج، كما يسمح بفهم الشروط الخاصة لكل تجربة، وبالوصول إلى صياغة صحيحة للأسئلة التي تجد أجوبتها في الممارسة الإبداعية. والتاريخانية المرتبطة بالفعل والتغيير هي التي تسمح بفهم، وتوثيق الليبرالية تمجداً لتجاوزها من خلال غشيتها وربطها بأسئلة الحاضر. إن التاريخانية الماركسية، بهذا الاستعمال، لا تكون مجرد «اختيار» نظري، وإنما هي وسيلة عملية لفحص استعمار الفرد العربي وكجسم منتج ومستهلك، كمثل وكإرادة (...)، وجعله يفوز في عالم اليوم الذي يمين عليه منطق معين، وتسيير أخلاق معينة»<sup>(٢٩)</sup>.

من هذه الزوايا يمكن أن نقرأ العناصر اللازمة لقيام وتحديثه ومعااصرة صحيحين في نظر العروى، أي شروط توير الواقع

ورموزه وجماله الخلمي، مبدأ الحدود للثروة بين الواقع والواقع، بين التاريخ والأسطورة. وجميع لغات التعبير (الفنون التشكيلية، الموسيقى، المسرح، السينما...)، أبدعت لغتها الخارجة عن نطاق لغات التوصل والمحاكاة.

هكذا تنصب لغة الحدادة سمة أساسية ومشتركة منذ بoudier إلى اليوم<sup>(٣٠)</sup>، بين المبدعين المتحررين على إرغلمات التخطيط وأزوار الإكترونيات وأرقام الإحصاءات، وكل ما يمسح إنسانية الفرد والجماعة.

#### ٢ - الأدب العربي والحدادة :

لا يعني هنا التاريخ لبداهات استعمال مصطلح «الحدادة» في الكتابات الفكرية والتعبية الأدبية، ولا رصد التجارب التعبيرية التي تنتمي إلى الحدادة... وإنما نحرص على إبراز الإطار الفكري المفهومي المنطلق من تصورات للحدادة وللعصرية، ضمن طرح إشكالي يماور «الأزمة» المجتمعية العامة ومطمح لأن تكون تسوّلات فاسخة لعقدة القائم المتحرر، وتدشينا للاق التشكل عبر جدلية المهدّم والتبني.

بعبارة أخرى، لن نقف عند التجليات الأولى للإبداع الحدائي في الرواية والقصة والشعر والمسرح، وعلى أصداء ذلك في لغات النقد وتباين مفهومات المصطلحات المستعملة لتعيين مظاهر الحدادة في الأدب العربي. ذلك لأننا نريد أن نطلق من الاستعمال الأكثر تبلوراً وشمولية، على نحو يجعل مفهوم الحدادة طاقة إيجابية أكبر عند تحليل الكتابة الأدبية وأشكالها ووظائفها... ومن هذا المنظور، فإن المفاهيم التي ستعرض لها هي أكثر اندراجاً في سياق الحدادة العامة التي عرضنا بعض الملامح من مشكلتها، سواء التجهت إلى إقلمة علائق تمثل ومجاورة، أو إلى علائق نقد وقطيعية.

وقد اخترت، لتوضيح الاختلاف النظري الأساسي في تحديد مفهوم الحدادة العربية، تصوريين يمكن الانطلاق منها لصياغة أسئلة أخرى عن رحلة الحدائي في الأدب العربي، وهذان التصوران مستخلصان من كتابات الأستاذ عبد الله العروى، والشاعر الناقد أونيوس. وليس الحافز على هذا الاختيار إبراز التعارض بين رؤية الفكر المؤرخ، والشاعر المبدع، لأنها كلاماً يصدران عن هاجس إبداعي<sup>(٣١)</sup>، وإنما لأن طرحهما لمشكلة الحدادة بلاس مجموع التصورات، ويمكن أن تندرج ضمنها أطروحات أخرى تقترب لو تبعد قليلاً عن إطارها العام.

وتجدر الإشارة إلى أن الخلافية العامة التي تكمن وراء التصورين النظريين اللذين ستعرضهما، ووراء تصورنا، تعد العصرية صيغة إيجابية يمكن البحث داخلها فقط عن التجاوز والحلول، بل إن العصرية هنا تأخذ معنى «التحديث» المتصل

المنهج الماركسي التاريخي القادر على أن «يزودنا بمنطق العالم الحديث ؛ لأننا لم نعيش أطوار العالم الحديث المتتابعة ، ولم نَسْتَوْبِ بنيتِه الكلمة (أى المنطق الديقراطي الليبرالي)»<sup>(٣٢)</sup> ، ويَجْنِبنا المدخول في متاهات وقياس لا تتصل بواقعنا وإنما تتصل بسباق أودري (عولمة تجاوز الليبرالية أو للماركسية المتأثرة بها) .

ومن هنا ضرورة وعي الاتِّباسات الناتجة عن الخلط في فهم التطور الفكري والمجتمع بالغرب ، ومنها ما يتصل بالحدادة ؛ لأن تطبيقات الليبرالية في الغرب أسفرت عن «تشوهات» للمذهب الليبرالي ، وعن ابتعاد عن القيم الأصلية (العقلانية ، حرية الفرد ، الروح الإنسانية) . ونتيجة لذلك ظهرت اتجاهات تقلدت عقلية القرن التاسع عشر المحدودة ، ودعت إلى تحقيق التجاوز . وأهم تلك الاتجاهات :

- القفوضية ، التي تعتبر الدولة والعائلة وكل المؤسسات عائقاً أمام حرية الفرد .
- القرونية ، التي بدأت كمحاولة علمية عقلانية لإدخال اللاوعي في نطاق الوعي ، لكن ثغرت عنها فلسفة تدعي أن منطق اللاعقل سابق وفوق المعقول . .
- المنطق الصوري وفلسفة اللغة . وما نتج من ذلك من رفع لقيمة منطق الكلام العالي .
- الرومانسية الجديدة والرومانسية ، وكلتاها ترمي إلى تكسير القواعد والأساليب التي تجسد فيها العقل المحدود فأصبحت بذلك حواجز لا وسائل لاستكشاف الحقيقة .

هذه الاتجاهات التي تقوم على وضع «التاريخ والتطور التاريخي بين قوسين ، وتهدف إلى ولوج باب المستقبل بالرجوع إلى الماضي ( . . . ) وإحياء الفرد الحر الكامل الذي لم يدخل بعد في قوالب العائلة والمجتمع والدولة . . . » هي التي اعتُقد بها اهتمام المثقفين في العالم الثالث والعالم العربي ، وتشدهم إلى إشكالية ليست هي إشكاليتهم<sup>(٣٣)</sup> .

من نفس المنظور ، واعتقاداً على تحليل تركيبي ، طرح العربي مشكلية الحدادة في الأدب والنقد العربيين المعاصرين ، محدداً «عدم سلامة التعبير الأدبي (في الرواية ، والمسرح ، والقصة) للواقع العربي فيغيب نقد للأشكال الأدبية ، انطلاقاً من إنجاز سوسولوجيا الشكل . ونتيجة لهذا الغياب ، اعتد الكتاب والنقاد أن ضعف الأدب العربي الحديث راجع أساساً إلى عدم التمكن من التركيبات الفنية وأسراها كما تتجلى في الأدب الأوروبية والعالمية ، ومن ثم فإن موضوع تلمُّم الأشكال أصبح هو الموجه للإبداع والنقد . فالأشكال الأوروبية الفنية يتم التحصيل معها دون نقدها ووضعها موضع التساؤل ، وكأنها لا جدور لها ولا تاريخ ، وكأنها قابلة للتعميم . وإذاً يكفي أن نُقن صمتها لتعبر بوساطتها عن واقعنا . وقد نتج عن ذلك أن الجزء الأكبر من المسرحيات والروايات والقصص العربية المعاصرة جاءت استساخاً لها من أعمال أوروبية ، لأن الأشكال المقبولة لا تطابق

وتغييره بالفعل ، لا باللفظية والمحطات اللاعقلانية ، الرومانسية واللاواقعية :

«هذه النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن ، وبأفكارنا وشعورنا في قرن سابق ، بدعوى المحافظة على «الروح الأصل» - وذلك كانت خدعة من القسم المتأخر في نفسائنا وفي مجتمعنا لاستمرار التأخر واستغلاله . وستبقى مسألة الخصوصية والمميزات مطروحة ، لكن في نطاق الاعتراف بموحدة التاريخ ، ونفي إمكانية الرِّفقاء الدائم لمنط أصيل . الفرض من التحليل التاريخي هو أن نفصل آخر الأمر الخصوصية عن الأصالة ؛ فالأولى حركية متطورة ، والثانية سكونية مُتجمدة ، ملتصقة إلى الماضي»<sup>(٣٤)</sup> .

ومن خلال تحليل أنماط الوعي الأساسية كما تتجلى في مختلف التعبيرات والمنظومات الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ومعالجة إخفاق كل العرب ، بعد الاستقلال ، في إنجاز مشروع مشترك لتحرير وتحريك المجتمع ، يلاحظ العروبي أن الفكر العربي المعاصر استطاع أن يصوغ صياغة جديدة إشكالية التفكيرين والرواد الأوائل . وهذه الصياغة الجديدة تتخذ التاريخ مرتكزاً ، والتاريخية الشاملة إطاراً . ومن خلال هذه الصياغة تتضح محاور مشروع «النهضة الثانية» :

- ما التحديد الأكثر إدراكاً للإمبريالية ؟ هل هو أحد العناصر التالية : السيطرة السياسية ، الاستغلال الاقتصادي ، الضغط الدبلوماسي ؟ أو أنه يتشمل فيها مجتمعة ؟ أو يجب الذهاب إلى أبعد من ذلك والقول بأن وضعية الهيمنة هي تلك التي يُنتَخر فيها فاعل واحد نيابة عن الجميع وصل جميع الأصعدة ، بدءاً من السياسة إلى السلوك ؟

- ما معنى الثورة ؟ هل هو إعادة تعديل لتوزيع السلطة ، وتشديد اقتصاد وطني ، وتعميم الثقافة التقنية ؟ أو أن الثورة هي تحريض للمجتمع والفرد من كل حصر مسبق ، ماضٍ أو مستقبل ، بحيث إن المجتمع المتحرر يستطيع أن يتوقع عمل والأخرى وأن يُبطل مسبقاً فاعليته ؟

- ما عبر مجتمع متخلف ؟ خارج تقنية غالبة ، ومغاض جاثم الحضور ، ومستقبل مُتفَت ، ما الذي يجعل الكلام ، في مجتمع مثل هذا ، فارغاً أو دجاجوجياً ؟ ليس التناقض الأساسي هو بين بنية غير مستقرة (تغير ، عن طريق حركتها ذاتها ، معنى الكلمات والأفعال) ، وأيديولوجياً للامطلق (الله ، الديقراطية ، الاستقلال) ؟ ليس سرُّ مجتمع متخلف هو ، عند التحليل الأخير ، الإرادة اللاواقعية للنخبة في أن تُنقذ مُطلقها بالرغم من الأفراد الأحياء ، بدلا من أن تُنقذ الأحياء إذا كان ذلك سيجعل الحافق يُبَدِّد<sup>(٣٥)</sup> .

إن الأجابة عن هذه الاسئلة بوضوح وفعالية هو ما يستلزم

منذ القرن السابع الميلادي، ويقرر بأن الحداثة انطلقت أول الأمر مظهر الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام (...). والحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل للمسي وبضمر يقتضي الحاضر (...). حيث ترى تيارين للحداثة: الأول سياسي - فكري ويتمثل، من جهة، في الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءاً من الحواجز وانتهاء بشورة الزنج، مروراً بالقرصنة والحركات الثورية المتطرفة. ويتمثل، من جهة ثانية، في الاعتزال والعقائد والإلحادية، وفي الصوفية على الأخص (...). أما التيار الثاني ففني، وهو يهدف إلى ارتباط بالحياة اليومية كما عند ابن نواس، وإلى الحق لا على مثال، خارج التقليد وكن موروث، كما عند أبي تمام (...).

إن ما يلتفت الانتباه في تاريخ أدونيس للحداثة العربية، هو التعميم للمصطلح ونجريدته من حولات التاريخية الحديثة، والتماسية، لإسقاطه على نماذج تتصل بجذلية القديم والحديث في سياقات مغايرة تماماً للسياق المعاصر. وبذلك فإن مفهوم الحداثة، في هذا الاستعمال، يكتب تعريفاً بالجوهر يمكن أن نجتمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لإشكالياتهم وعملهم الإبداعية.

في المقابل، عند تحليل أدونيس لسيرة الشعر العربي من الإحياء إلى الحداثة، يحرص على طرح كل الأبعاد: الثقافية، والجمالية، والتقنية، والتواصلية، كما يميز بين الشعراء والنص الذي يتجزأ بشكل الشعر، مستخلصاً مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعرين:

- ١ - يتحقق الشعر بتحقيق لذته للتباعد عن اللغة القاموسية والثرائية واستعمالها للكوفة.
- ٢ - ليس للشعر، بصفته وشريحته من الإيديولوجية الثقافية، تجسّد مادي مثالي هو الأمر في الإيديولوجيا الدينية التي تستوجب تطبيق الأفعال للإيمان.
- ٣ - لا علاقة لتقديم الشعر أو تحمله بتقديم البنية فوقية والبنية التحتية أو تأخرهما: ... فمن الممكن أن يكون الشعر متقدماً في مجتمع ذي بنية تحتية متخلفة، أو أن يكون متخلفاً في المجتمع ذي البنية التحتية المتقدمة<sup>(٣٨)</sup>.

على هذا الأساس، فإن شعر الحداثة المتوفر على خصائصها، يكوّن مجالاً خاصاً للخلفلة اللغة والأشكال والمضامين السائلة. إنه الراصد للاتصالات، المعلن عن تحولات الثورة والتمرد في صورتها الكلية:

«... ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن فيها تطرحه رؤى بقاء ككل، أو

الواقع المعزّ عن خصوصيته المعبرة المتشابهة. وبدون الشكل الجديد لا يمكن تجلية المضمون الجديد. ونتج عن ذلك أيضاً استرخاخص للأدب الكلاسيكي العربي وعدم فهم أشكاله في مبادئها الخاصة. وبدلاً من ذلك، نظر إلى تلك الأشكال العربية من زاوية «اللااتصال»، وانفضاها إلى نضج الأشكال الحديثة... ويربط العروى إيلاء الأدب العربي الحديث قيمة كونية للأشكال التعبيرية الأوربية، بتأثير الإيديولوجيا الوضعية للدولة الوطنية التي تحرص على إعادة إنتاج النماذج والجديدة، وعلى تحطيط التعبير مثل تحطيطها للإنتاج الاجتماعي: «إن التنمية الاجتماعية الاقتصادية تقتضي - إيديولوجياً - مرجعية تمنع، هي بلماتها، التجنّد الشكل (....)، إيديولوجياً تعطيل، بمحو التأخر من البنية، على كل تقويم في الوقت نفسه بالحفاظ عليه داخل البنية العليا»<sup>(٣٩)</sup>.

لكن العروى يوضح أن نقده للأشكال لا يعني تبريراً، من جانب، للشكليات القائمة على التجريب العشوائي أو التقليد لموضات حدائية... ما يفصله من وراء نقد الأشكال وضرورة البحث في تجديد شكل، يندرج أيضاً في رؤيته التاريخية العامة، التي تستهدف بلورة الوعي الثوري بالواقع والحقيقة: «... من جهة، هناك واقعية وهمة تضيق نفسها في الضائقة، وفي الجانب الآخر، توجد محاولة صادقة، صامدة ومتواضعة، من أجل التحكم في الزمن. لكن، هل يتعلق الأمر بالاختيار؟ فالقن ليس جبالاً للوهم السزوي، إنه عُصَوع جَسَدِي ووَاعٍ للحقيقة»<sup>(٤٠)</sup>.

## ٢ - حداثّة الإبداع:

يتبوأ الشعر العربي الحديث من بين جميع الأشكال التعبيرية الأدبية، موقع الريادة والاستشكاف، واللهث وكضا وراء الحلات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيب النص. وخلال ثلاثين سنة، خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التصورات والطموحات، إلى حيز الإنجاز المتحد المتخطي لفترة الوائس والاستياء والتصدّي... وإنتاج الشاعر أدونيس معلّم بارز على طريق التجديد والتأصيل.

لكن أدونيس المبدع ارتد مجال النقد والتنظير، مستظلاً بالحداثة: مؤرخاً، ومنظراً، ومؤلاً لها. وقد قطع مسافة طويلة من الإبداع والبحث منذ أن كانت الحداثة عنده هجساً إلى أن تبلورت في دراسات ومواقف وبيانات.

وصينا هنا، أن نستخرج بعض الأسس النظرية والفكرية التي يبنى عليها فهمه للحداثة من خلال كتابه «صلحة الحداثة» ومن خلال «بيان الحداثة»<sup>(٤١)</sup>.

يقصص، أدونيس، مظاهر الحداثة في المجتمع والأدب العربيين

الثامن ، أى قبل بوطير ومالارميه ورامبو بحوالى عشرة قرون . . . » .

وسبب من حفوت خلل في السياق التاريخي ، تعرضت الحداثة العربية لقطعتين كبيرين : الأول هو القطع العثماني ، والثاني هو القطع الغربي . ومن ثم بدأ عصر النهضة « كأنه فراغ أو تحجوف داخل التاريخ الثقافي العربي . وهو فراغ بوجهين :

الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الماضي العربي ؛ والوجه الثاني هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الحاضر الغربي . ونتيجة لذلك ؛ « بدأ الإنسان العربي كأنه كائن غير تاريخي ؛ ضائع بين استحداثيّة تسلب ذاته ، واستلائية تسلب إبداعه وحضوره في الواقع الحى » .

ومن الخلاصات التي انتهى إليها أدونيس وتستحق أن تبرز هنا :

« ( . . . ) عبارة أخرى : إذا كان الغرب يتقدم في معرفة الشيء ، فإن الشرق يتقدم في معرفة الذات . وكلاهما الآن يسبحان ، حضاريا ، في ماء واحد - ماء البحث عن أفق جديد . ذلك أن الاستغراق في الشيء قتل للإنسان ، والاستغراق في الذات قتل للطبيعة » .

ثم يتوصل أدونيس إلى التحديد الآتي :

وهكذا نصل إلى تخطيط أولى لمعنى الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها . إنها ، على الصعيد النظري العام ، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤى يا العربية الإسلامية ، حول كل شيء ، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه ، لا من الأجوبة الماضية . وهي على الصعيد الشعري الخاص ، الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر<sup>(٤١)</sup> .

### ٣ - مقارنة وملاحظات

تتبن من متبانتا للدلالات الأساسية التي يتخذها مصطلح الحداثة أنه مفهوم هروب لا يكاد يسيطر في تحديد قابل للتصميم . إنه توصيف لا درج العصر ، ولناج فكري وحضاري غير ثابت ، على نحو يجعل مفهوم الحداثة بدوره متحركا ومتلبسا . ولا تكتسب الحداثة دلالاتها المميزة إلا عند زرعها بسباق المعاصرة وأبعادها العمالية في كل مجالات الحياة . وبين سلبية التطبيقات ، وطوبوية التصورات النظرية لتغيير العالم والإنسان ، تنصب الحداثة في أوروبا نقدا للاستلاب وللحياة المهجنة للناس والعلاقات داخل المؤسسات والأنساق « التكترونية » . وهي أيضاً تعبير عن التعلق بالجديد ، والعجائبي ، والمثير . وكثيرا ما تترنن الحداثة في الفترة الراهنة

فيا تكشف عنه ككل . وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جالية كالية ، أو عن رؤى الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وأبعادها الجمالية . فالالتزام الشعري الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف<sup>(٤٢)</sup> .

ونجد في « بيان الحداثة » صياغة نظرية واضحة للأسس التي يعتمد عليها أدونيس لفهم الحداثة وتحليل تجلياتها الشعرية . لكن من داخل هذه الصياغة النظرية الواضحة تبرز في نفس الآن تناقضات والتباسات نتيجة للنهج ولطبيعة المصطلحات والمقولات التي يستعملها أدونيس ؛ وهذا ما سنتناقه عند المقارنة واستخلاص بعض الملاحظات .

يتكون بيان الحداثة من خمس فقرات أساسية تناول :

أولها الحداثة ، علاقة الشاعر العربي بالحداثة الغربية ، حقيقة الحداثة العربية ، مأزق الحداثة العربية الظاهري ، نقد الحداثة أو الحداثة النقدية .

وسنعرض هنا بعض الأفكار والتعريفات الأساسية الواردة بالانصر في الفقرتين الثالثة والرابعة :

يلج أدونيس على أن يقيم الحداثة الشعرية العربية « بقتضى الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والحديث في التراث العربي ، ومن التطور الحضاري العربي ، ومن العصر العربي الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذي يخوضه العرب اليوم » . ثم يعمد إلى تمييز ثلاثة أنواع من الحداثة : العلمية ، والثورية الاقتصادية الاجتماعية السياسية ، والفنية . وتشترك هذه المستويات الثلاثة للحداثة في « خصيصة أساسية ، هي أن الحداثة رؤى يا جديدة ، وهي ، جوهرياً ، رؤى يا لتساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد . فلعلة الحداثة هي لحظة التوتر ، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع ، وما تتطلبه حركته العميقة التفسيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها<sup>(٤٣)</sup> .

وبالمقارنة بين المستويات الثلاثة ، يستجج أدونيس وجود حداثة عربية في الشعر ، وانضمامها في العلم وتغيير المجتمع .

وعند تناوله لنشوء الحداثة في المجتمع العربي ، يقرر أن :

« الحداثة الشعرية العربية نشأت في مناخ أسريين مترابطين : اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة ، واستخدام اللغة ، أي التعبير بطريقة جديدة تتيح تجديداً حياً وفعالاً لهذا الاكتناه » .

( . . . ) « والحداثة ، في هذا المستوى ، ليست ابتكاراً غريباً . لقد عرفها الشعر العربي منذ القرن

التغير، تجزئياً أو كلياً، لا يفسمان الإشكال المعقد لعلانة البنية القوقية والبنية التحتية. فالتغير لا يمكن أن يتم فيها بنفس الوتيرة ولا في نفس الوقت<sup>(١٧)</sup>.

#### ٤ - التعميم والتنسيب :

يربط أدونيس مفهوم الحداثة بإشكالية القديم والحديث، ويصممه على شعراء يمتدحون إلى حقب وسباقات متباينة. وهكذا فإنه، حيناً، يجعل المفهوم المستخرج من التراث مجلياً لظاهرة أو إنتاج معاصر، وحيناً آخر يصل الموقف الإبداعي « القديم » بدولوات الحداثة رهاً. من ثم يبدو مفهوم الحداثة مفهوماً متعالياً على التاريخي، وأقرب ما يكون إلى التعريف بالجوهري.

وعند العروى، يفسى المنهج الجدلي التاريخي على تحليلاته طابعا نسبياً، يأخذ في الاعتبار القطائع التاريخية وتحول الأنساق والإشكاليات. وهذا ما جعله يناقش الحداثة في سياقها الغربي، ويرفض عتريتها مفهوماً على أساس من تناقضها مع إشكالية الفكر العربي الحديث ( العلاقات الجدلية بين مفاهيم : اليمين، التقليد، الثورة، التاريخانية ) . ومن ثم فإن العروى يستعمل التحليل التاريخي العقلاني بدلاً من الحداثة المقترنة بالسلب .

إن التنسيب هو الذي يقوده إلى تخصيص إشكالية النبوض العربي بضرورة التصور التاريخي الكلّ، فمن طريقه لا نخضع في تحليلاتنا وصياغة إشكالاتنا لمجرى سباق « تطور » الحداثة والمصرية بالغرب، بل نبدأ بما يستلزمه منطق التاريخ ومقتضيات التغير الثوري. ومن ثم لا مجال عنده للجمع بين مسلكين : العقلانية لمواجهة التخلف، والعقلانية والشكلانية واللاوعي في مجال التعبير الفني والأدبي، فهذه أيضاً انتقائية .

إننا نستطيع أن نميز، في ضوء هذه المقارنة، بين مفهومين :

- حداثة طوبوية : تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجبرية والمراعاة في قوة الإبداع الكامنة لتجاوز مآزق المصرية والتحديث المجهض .

- وحدانية جدلية : تؤمّن بكية التغير وضرورة عمارة النقد الإيديولوجي من منظور التاريخانية للمركسية .

والأمر لا يتعلق بالمفاضلة بين الانجمايين أو محاولة الجمع بينهما، وإنما بالتمييز النظري بين العناصر الأساسية المكونة لخلفية استراتيجيتين في التفكير والحطاب. ذلك أن محاولة توضيح المفاهيم هي عملية متصلة دوماً باستحضار التصورات الإيديولوجية، وتشديد المنهج واللغة الواصفة .

من هذه الزاوية، فإن مصطلحاً مثل الحداثة، في ارتباطه بتجربة تاريخية أساسية في تحول بنيات المجتمع الأوربي والأمريكي، وفي التناقضات والتشويكات التي لحقت عبر أرحامه من سياق ثقافي إلى آخر، وفيما اكتسبه من تخصيص خلال

بالثقافة السمعية المصرية التي تحيل الإبداع والتفكير إلى موضحة غاضمة لتطلبات الاستهلاك. إن الحداثة بوجهيها المتعارضين تتفرّع في سباقات التحولات التي تعيشها أمريكا وأوروبا من خلال الحضارة والقيم التي تملكان على تعميمها وجعلها كونية داخل « العالم المقلوب ». لكن النسق العالمي، بالرغم من قوته واتساعه، لا يستطيع أن يستتب جميع إمكانات النقد والمناهضة المتواجدة داخل المصرية وضمن مفهوم الحداثة المنقسم، المتعارض. لذلك فإن الحداثة تظل، بالرغم من كل شيء، مرتبطة إيجابياً بالثقافات الفرعية والمهامشية الراضية للثشت والتشميل والحضور الكل للأزوار والشاشات الصغيرة والمقول الأثرية .

أما في الفكر والأدب العربيين فإننا نستطيع أن نسجل، من خلال عرضنا لتصورات كل من عبد الله العروى وأدونيس، الملاحظات التالية :

(١) التجزئة والكليّة : يعطى العروى الحداثة دلالة كلية لأنه يربط تحقيق شروطها بالانطلاق من التاريخانية المركزية التي تتوفر على وسيلة متكاملة في تحليل المجتمع، ونهضة الثورة انطلاقاً من الإشكالية التي تفرضها المرحلة، بعيداً عن الانتقائية وعن الطرح التجزئى. والتعبير الأدبي جزء متكامل مع تحليل المجتمع والأعداد لتغيير. من ثم فقد الأشكال وتجديدها مرتبطان بالروية الكلية في التغير. وكل حداثة لا بد أن تبدأ بإضفاء الطابع التاريخي على الأشكال الأدبية لكشف محتواها الطبيعي والإيديولوجي وقبح الطريق أمام التجديد... ذلك أن مثل هذا التحليل سيظهر :

« أن التحليل التجريدي، والواقعية البورجوازية الصغيرة، والواقعية التقدمية، جميعها وبد درجات مختلفة، مفتقدة للأصالة : إنها جميعها تطبيقات في مجتمع معين، لقواعد تغير وتشكيلات وضعت خارج ذلك للمجتمع »<sup>(١٨)</sup>.

مقابل هذا الطرح الكلّ، نجد أدونيس، بالرغم من إشاراته إلى أن الحداثة ثورة شاملة، يميز الحداثة الفنية عن مستوياتها الأخرى، ويذهب إلى أن منجزات الحداثة الشعرية العربية تضاهي ما حققته الحداثة الشعرية الغربية. ولأن الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية التحتية والبنية القوقية، فإنه يرى أن حداثة الشعر العربي تلعب دوراً ثورياً من خلال تغيير اللغة والأشكال، وعمارته المدم والبناء...

واضح أن جوهر الخلاف بين العروى وأدونيس في هذه المسألة، يتصل بمفهوم التغير ووسيلة تحقيقه، فحينما يتعلّق العروى من المفهوم المادي للتاريخ ومن النتيجة العملية، يتعامل أدونيس مع التغير برحابة شعرية وتقييم رمزي .

غير أننا نرى أن المفهومين معا للحداثة، ونظرتيها إلى

نستطيع أن نواصل صياغة الملاحظات والأسئلة .. وقد لا تكون الحداثة المثلثة باستمرار ، للترحلة غير ختلف الطوقس والأزمنة ، حاضرة فيها فُتْله لأنها موصولة أكثر بالمعيش والمحسوس والقالب وراء التضاصيل . لكن بحثنا لن يكون ضامًا ، لأنه أتاح لنا أن ننكأ جراحا كاتمة في القلب ، جراح الإخفاقات والتبعية والتوراة المدفونة والمجهضة ، جراحات ما قبل وما بعد التواريخ التي نمرقها ، فاختزال الجراح إلى أرقام ومفاهيم يتزع من لسانها التلق ، ويطمس بلاغة المحذور على الجلد والمسام .

عمليات النظر والتأصيل .. يبدأ بالخروج من منطقة القموض ، واللاتحديد ، والاستعمال السحري ، والتفسيرية « الأنصار » والتحمسين ، إلى مرحلة الاستيفاء وتبديد الأوهام .

لكن ما أريد تأكيده هو أن الحداثة في مجال الاستعمال الأدبي والتقليدي عندنا كثيرا ما تتخذ صفة الشعرية والتصنيف الجدالي . وهي في ذلك لا تختلف عن كثير من المصطلحات التي هاجرت إلينا عبر الثقافة والتواصل الحضاري . ومن هنا فإن مراجعة ما وراء لغات النقد ، والمستندات النظرية للمصطلحات ، عملية لا تفصل عن النقد .

## المواش

- (٥) انظر : بولدير : ٢٠١٠ - ١٥١ ،  
 3136 : « سلسلة كتاب الحب ، رقم : ٢٠١٠ - ١٥١ ،  
 إلى جانب كتابات بولدير عن الفن التشكيل ، كتب مجموعة من المقالات والتعليقات النقدية الأدبية ، وضمتها مفهومه للحداثة في الأدب ، خاصة ما كتبه عن رواية « مدام بولدير » ولغويير ، وعن الشاعر والقصص الأمريكي إدجار آلن بو . انظر كتابه :  
 L'Art Romanique - طبعة Garnier Flammarion رقم ١٧٢ ، سنة ١٩٦٨ .  
 من كتاب :  
 Structures de la poésie moderne للناقد الألماني Hugo Friedrich ترجمه إلى الفرنسية Michael-François Denet ، سلسلة ميدياسيون ، رقم ١٤٣ ، ١٩٧٦ ، ص ٥٩ . يتضمن الكتاب تحليلًا لكرنات التجارب الشعرية عند كل من بولدير ، ولغويير ، ومالاريم ، وكذلك للتجربة الشعرية الحديثة .

- (٧) مدخل إلى الحداثة : م . م . ص ٩ ، ٨٥ .  
 (٨) انظر :  
 Pierre Bourdieu مجلة Scolies ، عدد ١ سنة ١٩٧١ عنوان الدراسة :  
 Champs du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe .  
 (٩) م . م . م . ص ١٧٤ .  
 إن لوفغير يوجه انتقادات كثيرة للحداثة كقائع اجتماعية وكخطاب حول هذا الواقع . فهو لا ينكر الجوانب الإيجابية للحداثة ( مثل حركة الضحايا ، والحركة الاجتماعية والثقافية والأخلاقية ) ، ولكنه يصر

- (١) يربط إدراك القنوميات بين الحداثة المعرفية التي يعلّق منها مستعمل القنوم . بالحداثة المعرفية الكاتمة وراء فهم الأدب ، تؤثر في توجيه نوع القراءة التي يُتخذها الناقد .. إذ هناك مثلا ، اختلاف بين اعتبار الأدب نقلا لحقائق مرجعية قائمة في الواقع ، واعتباره تحيلا لغويا يمكن أن نقرأ من خلاله علاقات محصلة مع الواقع .  
 (٢) لقد أوضح إدوار سعيد في دراسته عن « انتقال النظريات » ( مجلة الكومل ، عدد ٩ ، ١٩٨٣ ) بعض التبدلات التي تطرأ على المفاهيم والنظريات بعد انتقالها من مناح ثقافي إلى مناح آخر .. « فين نقطة المنشأ والوطن الجديد للنظرية مسافة من التحويل والتكيف » ..  
 إن الانطلاق من كون الحداثة ، كمنهج ، مرتبطة بسياق غربي لا يعنى مطلقا الإقرار بالسبق بتقوى الغرب ، وإنما معناه الإقرار بحدوث الزمن التاريخي ، واختلاف المفاهيم بما للثقافات التاريخية .  
 (٣) انظر : مادة :  
 Encyclopaedia Universalis ج ١١

- كتبها : Jean Baudrillard  
 (٤) انظر كتاب :  
 Introduction à la modernité Henri Lefebvre  
 نشر « نيوي » ١٩٦٢ ، ص ١٦٩ وما بعدها .  
 في هذه الدراسة العميقة ، يصدر لوفغير عن رؤية ماركسية متفتحة ، ويصوغ انتقاداته للحداثة سواء بالنسبة للمجموعات الغربية أو للأطوار الاشتراكية ، على اعتبار أن الأولى ضابغة من استلاب الإنسان وعزله وسط نسق استثمالي ، والثانية لم تتجز تغير الأخلاق والاستيعاقا على مستوى الحياة اليومية .

- استيعاب الواقع واللغة والتراث القومي والعالمي ومعاورتها . وهذا النوع من الإنتاج ليس هو السائد ، ولكنه يكتب قيمة رمزية ذات تأثير متزايد .
- (٢٤) انظر ترجمة كتابه إلى الفرنسية : ( النظرية الاستيعابية ) Theorie esthétique نشر Klincksieck ، باريس ١٩٧٤ ، ص ٣٥ .
- (٢٥) عصر الفراغ ، م . م . ص : ١٠٣ .
- (٢٦) إن استعمال مصطلح الحداثة في السياق الثقافي يفترض التسليم الضمني بالتقارب والتفاعل بين مختلف أشكال وألوان الإبداع الفني : الرسم ، النحت ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ، الأدب ، المعماري . وهناك عدة نغمات تتواءم بين لغات هذه الفنون كما هو معروف في تاريخ الفن الحديث . وإذا كانت هذه الأعمال الطلائعية تمثل « هامشية » بالنسبة لإنتاجات الثقافة والجماهيرية ، فإن الكثير من الأعمال الحديثة تحظى بالتركيز الكلاسيكي وتعرف طريقها إلى جمهور واسع .
- (٢٧) كتب الأستاذ المروى روابين بالعربية هما : « الفرسية » و « البيت » . ويمكن تحليل شكل البيت من خلال التصوير البديهي الذي طرحه الرواية العربية : أي الزوالية التي تتحرر من الواقعية التقليدية ، وتحسب إلى إلقاء معمار متعدد في متاهته ، ومتداخلة في لغتها ، على نسجها من نجد في واقع المجتمعات العربية . وقد أُنجزت دراسة عن سمات الواقعية في « البيت » لم تُنشر بعد .
- (٢٨) انظر كتابه : « العرب والفكر التاريخي » ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٧ . واعتدنا كذلك على فصل « العرب والتعبير » في الإيديولوجيا العربية المعاصرة و هو كتابه بالعربية : La crise arabes des intellectuels ماسبيرو .
- (٢٩) العرب والفكر التاريخي ، ص : ٣٣ .
- (٣٠) م . م . ص : ٢٤ .
- (٣١) أزمة للتفكير العرب م . م . ص : ١١٤ .
- (٣٢) العرب والفكر التاريخي ، ص : ٢٥ .
- (٣٣) م . م . ص : ١٢ ، ١٣ . اكتفي بتلخيص جوهر الأفكار .
- (٣٤) الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية ص : ٢٠٨ .
- (٣٥) م . م . ص : ٢٠٩ .
- لا يفترض المروى للشعر العربي الحديث . وهذا الصمت له دلالة ، لأن كثيرا من تصوراته الشاعلة عن التعبير والشوورة كانت مستجدة نفسها أمام « لا مقبولة » واللغة الشعرية المتشككة ، بمشروعية ، للدلالات المضبوطة .
- (٣٦) انظر التاب والتحول ، ٣ - صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ . وكذلك : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ١٩٨٠ .
- (٣٧) صدمة الحداثة ، ص : ٩ .
- (٣٨) صدمة الحداثة ، ص : ٢٤٤ .
- (٣٩) صدمة الحداثة ، ص : ٢٥٢ .
- (٤٠) فاتحة لنهايات القرن ، ص : ٢٢١ .
- (٤١) م . م . ص : ٣٣٧ .
- (٤٢) الإيديولوجيا العربية م . م . ص : ١٩٣ .
- (٤٣) من القليل استحضار تحليلات جراسكي هذه للسؤال . انظر مثلا : Jean- Marc Pottier: La pensée politique de Gramsci, ed. Anthropos 1970.

- التحليل السوسولوجي غير كاف ، ومن ثم فإن التحليل الجدل يكشف عن « فراغ » الأشياء التي تملأ فضاء الحياة اليومية التي استقرت بدورها إلى « التجريد الشخصي » : للفردية ، الأخلاقية ، الاستيعابية . . . ص ١٩٠ وما بعدها .
- (١٠) انظر : الأعمال الكاملة ، مكتبة الإلياذ ، نشر جاليليو ١٩٧٢ ، ص ١١٢ ، في قصيدة « فصل في الجسم » نفسها التي ورد فيها هذا القول ، نجد راسبو يصور ملاعق من الحداثة المربومة التي رفضها ورجل إلى عدد يمتد من حذائه مطلق ، يقول : « . . . لهذا عالم حديث إذا كانت سموم مثل هذه تتأصل ! » ص ١١٣ . ( وهو يقصد إذا كانت فلسفة الغرب تفرز السموم التي تحدث عنها ) .
- (١١) هيجو فريديريش : Structure de la poésie moderne ، ترجم الكتاب إلى الفرنسية ميشيل فرانسوا دجبي ، سلسلة بيلداسيو ، ١٩٧٦ ، ص ٩٨ .
- هناك تحليلات جيدة من حداثة راسبو الشعرية في العدد الخاص من مجلة Littérature رقم ١٦ ، أكتوبر ١٩٧٣ ، وبخاصة دراسة سوزانا فيلمان ص ٣ وما بعدها .
- (١٢) ذكره « جبل ليونفكي » في كتابه : ( عهد الفراغ ) : Terre du vide : نشر جاليليو ، ١٩٨٣ ص ٩٢ . في هذا الكتاب نجد تحليل مفصلا لتطور الفردية المعاصرة من خلال رصد لحظات المصرية والحداثة وتبعيها لنشأت الفرد وعزلة . لكن ليونفكي يذهب إلى أن عصر الفراغ والفردية يفتح الطريق أمام فترة عصف شامل موجه من للجمع ضد الدولة ، مما سيحدث مرحلة ثورية جديدة ، فصيح « صيرورة الحضارة » ( الفردية ) والثورة علىتين متلازمين « ص ٢٤ .
- (١٣) من كتاب جان شيسنو : De la moderne ماسبيرو ، ١٩٨٣ ، باريس ص ٩ . يقدم شيسنو هذا الكتاب تحليل تفصيليا وتنكلا للجوانب السلبية للحداثة داخل للجمع الفرنسي من خلال الأرقام والتحليل والوصف للحياة اليومية . . . وهو يدعو إلى تنمية جديدة تجاوز الإمبريالية العالمية والاشتراكية البيروقراطية ، لتخلق صيرورة إنسانية منبئة على المقارعة والاختيار .
- (١٤) ميرج جبل ، ذكره شيسنو : م . م . ص : ١١٤ .
- (١٥) كتاب : من الحداثة ، م . م . ص ٢١٨ .
- (١٦) نقترح كلمة مقولة لترجمة mondialisation أي جعل شيء ذا أبعاد عالمية .
- (١٧) « عهد الفراغ » م . م . ص : ١٣٦ .
- (١٨) أوضح ذلك الأستاذ المروى في كتابه L'idéologie arabe contemporaine ، ماسبيرو ، ١٩٦٧ .
- (١٩) يمثله من الجوانب في دائرة المعارف المذكورة سابقا .
- (٢٠) الإيديولوجيا العربية ، الطبعة الفرنسية : م . م . ص : A .
- (٢١) جان شيسنو : م . م . ص : ٢٠٣ .
- (٢٢) نجد تحليلا شافيا لهذه المسألة في كتاب « غزو الحقول : جهاز التعبير الثقافي الأمريكي إلى العالم الثالث » ، كتب Yves Enlens : بيرغينسكي : بين عصرين ، أمريكا والمصر الكتروني ترجمه إلى العربية : د . عمر محبوب ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٠ .
- (٢٣) يتناول ذلك في إنتاجات روائية وقصصية وشعرية يتوفر أصحابها على وفق ونقد وتقييم بين تقليد النماذج ولإبداع الأعمال من خلال



## الملاحم الفكرية للحدثاة

### خاتمة متعيد

لم تبدأ الحدثاة في الحفصيات مع حركة التجديد في الشعر ، على أهمية هذه الحركة ؛ غير أن السجل حول الحدثاة لم يمتد إلا مع هذا التجديد . ومرد ذلك ، بالطبع ، إلى المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية . فالشعر هو الذي حظى بالقدر الأعظم من البحوث والشروح ، وكان محور الجدل زمن الحدثاة العباسية ؛ كما أنه الشكل الأدبي الذي قيده الضوابط والحدود ، ووضعت له المعايير والقوانين ، وكانت له هالة أو مسحة شبه دينية ، أو على الأقل قلمية . وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعري يستدعي ممارك ومعادلات حادة ، دارت صراحة تحت شعار الحدثاة - اللاحدات . هذه الممارك دفعت إلى التاريخ للحدثاة بسنة معينة هي السنة التي قام فيها الشاعران المراقبان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة الحرة . ومازلنا اليوم نجد من يحصر الحدثاة في التخلي عن التفعيلة ، وكتابة « قصيدة النثر » ، أو في شكل معين من القصائد . غير أن انطلاق التجديد في الشكل الشعري جاءت نتيجة ( بين نتائج ) أفصى إليها تحول فكري جذري ، لا يقتصر على الشعر والقصة والتقد أو غيرها من الأنواع ، وإنما كان الشعر قد غدا ، بسبب من تطوره وتحرره ، وبفضل مبدأ التجديد المستمر الذي رسخه الشعراء ، ومن كونه الأوسع انتشاراً ، والأكثر نقلاً للردود المعنوية والمواجس الصميمية - قد غدا المجال الأول الذي تطرح فيه قضايا الحدثاة . غير أن الحدثاة أكثر من التجديد ، وإن كان التجديد مظهرها من مظاهر الحدثاة ؛ لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير ، الذي لا يخضع للمعايير السابقة ، أو لا يخضع لها تماماً ، بل يسهم في توليد معايير جديدة . الجديد نجده في عصور مختلفة ، لكنه لا يشير إلى الحدثاة دائماً ولا يكون الجديد حديثاً بالمعنى الذي استقر للحدثاة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحدثاة ، ويتمحور حول المفصل الصراعى الفكرى للحدثاة .

اعتزاز القيم ومنظومة المفهومات . فالحدثاة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تصل بالوزن والقافية ، أو بقصيدة النثر ، أو بنظم السرد ، أو الباطل ، أو إطار الحدث ، أو بتبرير الشكل المسرحي ، وما إلى ذلك من تفصيلات ؛ لأن هذه الجوانب الجزئية تكسب دلالتها من الموقف العام ؛ وهي تجسيد لهذا الموقف .

ترتبط الحدثاة ، بصورة عامة ، بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والملاقات على نحو يستتبع صراعاً مع للمعتقدات ( أى المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات ) ، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والملاقات السائدة . وإذا ينشط الفكر التقديمي التقدي نتيجة لهذا الصراع ، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر . وهذا ما يؤدى إلى

نجد في هذه الأمثلة الثلاثة البارزة في مجالات النقد والفكر الاجتماعي والديني - السبيلى بداية لحركة شاملة ، رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين : عصر الإحياء وعصر الحداثة . وسوف نرى المواقف الفكرية التقليدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتناقض ، حتى يتطور الوضع الفكري الزاهر للحداثة . وليس ما أقوله هنا إسقاطاً لمفاهيم قائمة اليوم على حقيقة سابقة ؛ فقد تباه أعلام تلك الحقبة - منذ وقت مبكر - إلى طبيعة التغيرات ودلالاتها وجذريتها ، وتوقفوا أمام ملمح فكري أساسي من ملامح الحداثة ، على نحو ما يتضح من كلام الدكتور محمد حسين هيكل صاحب رواية « زينب » ( ١٩١٤ ) على حركة الحداثة في الأدب . يقول في كتابه الذي سَمَّاه « ثورة الأدب » :

« فالحصارة الإنسانية اليوم تنزع إلى حكم الإنسان حياة الوجود بكل ما يمكنه قواه ومواجهه ، وللي ظهور الذاتية الإنسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً » .

وانطلاقاً من هذا الفهم يرى هيكل كيف « اقترنت ثورة الأدب بالثورة السياسية التي شبت إثر الحرب الكبرى » .

كما أن تجمعات وحركات قد ظهرت في الحقيقة نفسها تؤكد أن الاتجاه إلى زعزعة النموذج ، الذي مثله المفكرون الثلاثة ، لم يكن معزولاً ولا مستثنى . فقبل صدور كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » ( ١٩٢٦ ) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعا باسم « المدرسة الحديثة » وتصدر في عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة أسماها « الفجر » ، شعارها « العلم والبناء » . ويربط يحيى حقي في كتابه « فجر القصة » بين الزعزعة الواقعية التي مثلتها جماعة « المدرسة الحديثة » وثورة ١٩١٩ المصرية ، مؤكداً بذلك أن الحركة الأدبية جزء من تحرك عام أو مرحلة تاريخية ، تترابط ظواهرها ، وتشترك في موقف التمرد والتطلع إلى الجديد ، كما تشترك في اعتبار الإنسان الفاعل المؤهل للتغيير . يقول حقي :

« في أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ، ونشأ آتوب المدرسة الحديثة » .

ويوضح الدور الذي قامت به « المدرسة الحديثة » على لسان أحد تلاميذها ، الذي صدرت الصحيفة باسمه :

« استطاعت هذه المجلة أن تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وتقدم ، وكوّنت لها جمهوراً متقدماً صغيراً ( ... ) وهاجت أفكاراً عتيقة ، فكانت آية صدق لشعارها : « الفجر » صحيفة العلم والبناء » .

٢ - إن التوجهات الأساسية لفكرى العشرينيات تقدم

هذا يعني أن الحداثة ليست تفسيراً زمنياً وإن كانت تمثل موقفاً شاملاً . وإذا نهض تعريفها على الصراخ فإن هذا يفترض تضامناً اتجاهين متناقضين ، حديث ومعارض للحديث . وهي لا تمثل في شكل واحد ، وإن عبر هذا الشكل عن موقف حدائقي في وقت الأوقات ؛ لأننا نجد لدى المبدع الواحد أشكالاً مختلفة ، أو نلجده يمازج أشكاله على الدوام . عندئذ يكون السؤال : أي هذه الأشكال هو الحديث ؟

الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والتزعات التاريخية التطورية ، وتقدم المناهج التحليلية التجريبية . وهي تتطور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحليل جديد لمعلاقته بالكون . إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفي ، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان . ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير ؛ وهذا بالضبط - على وجه التحديد - هو معنى الشعائر التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينيات من قبيل « رؤيا جديدة » ، « إعادة خلق العالم » .

١ - عندما جعل جبران إسنانه الأعلى يتنبأ في « المجنون » و« السابق » ، وجعل « غلبيل الكاسفر » يني مجتمعهم « الفاضل » ، أو مجتمع الإيمان الحق ، لم يكن فقط يقدم معايير وتصورات ، ويشير بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية ، بل كان ، فوق ذلك ، يجعل الإنسان مصدر المعايير بدل أن يكون خاضعاً لمعايير من خارج . وعندما أعاد كتابة الإنجيل في « يسوع ابن الإنسان » ليقدم للمسيح بوصفه إنساناً صاعداً أو عابراً لنفسه ، في مقابل يسوع ابن الإله ، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها ، بل كان يعارض تصوراً علمياً سائداً لوضعية الإنسان في الكون . كان يستعيد لهذا الإنسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق . وهو القائل : لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان : المجنون والعبقري ؛ وكلاهما أقرب الناس إلى قلب الله . ( من رمل وزبد - الأعمال المبررة ) .

جاء ذلك في منتصف العشرينيات ، عندما كان طه حسين وعلى عبد الرازق يفرغون معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة « الأصلية » فيه ، ورثه إلى حدود الموروث التاريخي ، فيؤكد أن الإنسان يملك موروثه ( ولا يملك هذا الموروث ) ، ويملك أن يميله إلى موضوع للبحث العلمي والنظر ، كما يملك حق إعادة النظر في ما اكتسب صفة القداسة ، وحتى نزاع الأسطورية عن المقدس ، وحتى طرح الأسئلة والبحث عن الأجوبة .

وإذا كان الرّد العنيف قد حاصر هذين المفكرين المتطرفين ، فلم يكن غرودهما مظرة عابرة ولا حادثاً عارضاً ؛ فقد استمر نضال طه حسين لينتقل إلى الابدان الاجتماعية العمل - كما هو معروف .

لوضعية استلاب ، عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع متجزئاته السابقة التي تحولت إلى تجريدات وبنى وتقاليد وأنماط . وهو تحول يدل على موقع الفاعل ؛ فبعد أن كان الإنسان فاعلاً أو متجاذباً لهذه المتجزئات ، عادت هذه المتجزئات متجاذبة له . هكذا نقلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها من الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفاهيم الموروثة ، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والفرديّة والابتكار والعفوية . إنها الحداثة التي تحولت حول صراع الدين / الدولة ، المطلق / الإنسان - هذا الفهم للحداثة ( كتحصيل للاستلاب ) يسمح بالتساؤل عما إذا كانت متجزئات الحداثة الأوروبية تولد اليوم وضعية استلاب جديدة نتيجة حلول متجزئات الإنسان في موقع الفاعل : المؤسسة ، الدولة ، الحزب ، السلطة الإعلامية ، اللغة ، البنية ، السلمة ، الآلة ... الخ .

الحداثة العباسية كانت ، قبل ذلك ، استعادة لمبدأ الحرية ومن ثم المسؤولية والاختيار ، وإعادة لدور العقل . وهكذا تحولت حول قضيتين أساسيتين : البداوة / الحضارة ( بكل ما يتصل بهذه وتلك من علاقات وأنماط وقيم ) ، والنقل / النقل . وقد خص أدونيس من مقدمة للجزء الثاني من « ديوان الشعر العربي » حركة الحداثة العباسية بوصفها انشلالاً من القول إلى التساؤل ، .

وتكشف النصوص الأدبية العباسية ، الإبداعية منها والنقدية ، عن المواقف السجالية التي فهم منها تمسك المحللين بآلهمهم ، انطلاقاً من مبدأ الحرية وخصوصية التجربة الحضارية ( وأبو نواس مثال معروف ) ، في وجه دعاء القديم ، الذين رأوا في المتجزئات السابقة على اختلاف مبادئها سلطة تقترض نفسها بقوة تقدمها ، أي بقوة ماضويتها واستقرارها .

ما أردت أن أوضحه من خلال هذه المقارنة لم يكن تأثير الحداثة العربية المعاصرة بالمحدثين السابقيين ( وإن كان هذا التأثير طبعياً يحكم التفاعل الثقافي مع الغرب ، وحرص المحللين المعاصرين على الانتساب إلى المحللين القدامى لاعتبارات سوف تترك الإشارة إليها في هذه الداخلة ) ، بل تأكيد الجدلية والموقف الصراع في كل حادثة . فيشكل عالم يمكننا أن نقرأ تاريخ الحداثات على أنه سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنتزعاته لتصبح الاستلاب . يقول أدونيس في « بيان لكل لا لأحد » من كتاب « فاعلة لنهايات القرن » :

« هكذا يعلم النثر العربي ، فعلاً ، أن يتجاوز الفكر العربي الوشويات ( ... ) هكذا يؤمن ( ... ) أن معنى الثورة والتقدم هو في فتح طاقات الإنسان العربي الإبداعية ، أي التقديّة ، إلى أقصى حدودها .

خطوطاً عرضية تسمح بالقول إن البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هي حركة فكرية شاملة ، قد انطلقت يومذاك . فقد مثل فكر الرواد الأوائل قطعة من المرجعية الدينية والتراثية ، كميّار ومصدر وحيد للحقيقة ، وأنهم مرجعين بتدليل : العقل والواقع التاريخي ؛ وكلاهما إنسان ، ومن ثم تطوّرت . فالحقيقة عند رائد كجيران لوطه حسين لا تنتمي بالنقل ، بل تنتمي بالتأمل والاستبصار عند جيران ، وبالحديث المنهجي العقلاني عند طه حسين . وكذلك نلهم بوضوح ، لدى عدد كبير من كتاب تلك المرحلة ، على اختلاف اختصاصاتهم واتجاهاتهم ( من طه حسين إلى العقاد إلى كتاب القصة الواقعية ) فهم الإنسان بوصفه المتحول بالتحكم في مصيره وفي صنع التاريخ ؛ وهو ما تعبّر عنه عبارة هيكل التي سبق الاستشهاد بها .

يتضمن هذا كله إسقاط العصمة عن الماضي وإشكاله أو تلغّجه ، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتغير . وإذا كانت الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلاً تاريخياً لامتداداً ، وكان للناس ، من ثم ، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال ، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية ، حتى ما عُدّ منها ملازماً للتعبير العربي الشعري ترفيلاً ، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي . ولعل أوضع صورة فنية لرفض أبوة الماضي أو أسبقية النموذج ، في تلك المرحلة المبكرة ، ما جاءه في كتاب « النوى » لجبران ، حيث يعلم الأبناء أن يحشدوا للتشبه بالأبناء ؛ لأنهم عشتاً بماولون أن يعلموه مثلهم ؛ « فالخيلة لا ترجع إلى الوراثة ، ولا تلد لها إلا القملة في منازل الأسس » .

وثمة إنجاز كبير حققته الواقعية ، هو توكيدها على الاجتماعي والمشتتر ، وعلى الانخراط في التاريخي ، ومحاولة تغيير الزمان عن طريق معرفته ( ولو كانت معرفتها يومذاك وصفية ) ؛ وهو عين الموقف الفكري النظري لطله حسين . ويدعم ذلك وعى أولئك الرواد بشمولية مواقفهم ، واتصالها بسائر التحركات والثورات السياسية والاجتماعية .

هذه المواقف والنظرات ، وما تمثله من التفات إلى الإنسان وإلى الزمان والآخر ، وما استجنته من صراع يتوقف عند حدود المساجلات والمناقشات ، تشكل بداية الانتقال من عصر الإحياء إلى مرحلة الحداثة .

٣ - تتصل الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين في التاريخ ، هما الحداثة العباسية ، والحداثة الأوروبية في القرنين الأخيرين . وتلتقي حداثتا العربية المعاصرة بالحداثتين المذكورتين في ملمع أساسي ؛ فقد قلّعت هذه الحداثات على إعادة الاعتبار للإنسان وفاعليته في التاريخ ، وتأكيد حريته ومزليته . من هنا فإن الحداثة تشكل ، أساسياً ، تصحيحاً

الغوض في الشعر وسوء الفهم ، والأهم بالذاتية الذي تعرض له بعض الشعراء .

في الرواية أو القصة ، تليس الذات المتصدعة شخصيات مختلفة ، ويدور الصراع على مسافة من التمايز تخفف ، ولو ظاهرياً ، التوتر والتشابك . أما في الشعر فتداخل الصوتان المتناحران ، ويدور التصدع الأنطولوجي أشد صميمية . الشعر هو الحيز الذي يتمثل فيه التصدع والوحدة ، لقيامه على المحور التزامني ، وغلبة هذا على السياق التماثلي . الشعر هو المحل الذي يتمثل في وعي الأنا بذاتها ، تماسكاً أو تصدعاً ، ووعياً بعلاقتها بالموضوع ، تميزاً وتداخلتاً ؛ وهذا في طبيعة الأساليب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالهنا والعالم وبذاتها . ويكون الشعر الحديث عملاً لهذا التصدع الأنطولوجي جملة بمثل التناقض والمرايا والأصوات المتداخلة . هذا ما رآه جابر عصفوري في دراسة عن ديوان « أغاني مهيار المثنقي » لأدونيس بعنوان « أقمعة الشعر الحديث » ( فصول - المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٢٣ - ١٤٨ ) .

في الرواية والقصة لا يتداخل الفاعل والوجه بل يزدوج الوجه ، حيث نجد شخصيات تتكامل وتتسبب إلى حامل واحد - على تمثّلها - فتبدو إحداها حلماً للثانية ( كملامة عزمي عبد القادر برمزي صفلى في رواية « حورية الطائر إلى البحر » لحليم بركات ) ، أو تبدو حلماً وتحلماً وشاقصاً عرّب منه الشخصية الثانية ( كملامة أنسى ياكسنكر في رواية « لا تبت جلود في السه » ليويس حبشي الأشقر ) . وفي رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم يزدوج الأنا وتنقسم إلى صوتين أو ذاتين انقساماً يظهر خطياً في النص . فتجد في القسم الأعلى من الصفحة ذاتاً صامتة مسحوقة ملحقة بالأشياء ، وفي القسم الأسفل ذاتاً داخلية متأججة لكنها معزولة ، ترف في صمتها وعزلتها خلال العالم الموضوعي في صور مغايرة لانعكاساتها في المستوى الأول ، كأنها ترى عبر منظار مختلف ، أو منطبق مختلف .

ويمكن أن نميز هذه الذات المتصدعة ، الملتبسة « الأنا - آخر » ( أو « الأنا - نحن » - آخرون ) في عدد كبير من القصائد الحديثة . ويكاد ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس أن يشكل مجموعه نموذجاً لهذا التصدع والتوضوع عبر المرايا المتعددة ؛ حيث « الأنا » رائية ومرئية ، « أنا » الرائية تحاول اختراق « أنا » المرئية ، في حين تمثل « أنا » المرئية أو الموضوع واجهة المشهد ، وتحجب « أنا » الرائية أو الكاتبة . ومنذ « أغاني مهيار المثنقي » رأينا « الأنا » تتمدد في المرايا المتكسرة وتباین ، ويقوم بينها الصراع ، حتى لقد تكرّر مثل هذا البيت بصيغ مختلفة « تحت وجهي حفرت مقبرتي » ( قصيدة « الصلابة » ) . أو

وعلم التائر العربي ، عملاً ، أن يؤاخي جذرياً بين الثورة والحرية ، بين القدرة على الانظام في رؤى فاك وعمل واضحة ، شاملة ، والقدرة على تفهدها المستمر .

وصراع الإنسان مع مجزأته يعني تفهدها بإنجاز أو إيداع جديد ، ومن هنا ارتباط الحداثة تعريفاً بالإيداع .

٤ - وإذا كانت متجزئات الإنسان أو إيداعاته امتداداً له ( كما ترى الأداة امتداداً لليد ، واللغة امتداداً للحضور ، والمعتقدات والطبوس امتداداً للهوية أو للوعي بالتميز ، والنظام الاجتماعي امتداداً للجسد والقرابة ) ، وكانت هذه المتجزئات - من ثم - جزءاً من هوية الإنسان ومن ذاته ( الثقافية الدينية الاجتماعية ) ، فإن تفهدها أو تجاوزها يشد تفهدها أو تجاوزاً للذات في بعض أبعادها . هذا التفص يتطلب مواجهة الذات وتفدها ، أي موضوعتها ، أو تحويلها إلى موضوع للتفد والبحث . من هنا كان انقسام الذات إلى شاهد ومشهد .

والكتابة - في مفهوم الحداثيين - هي الحيز الذي يتم فيه الانقسام كما يتم فيه الانتماء ؛ إذ يميز منظور الحداثة وبعض تفادها بين الخطابة والكتابة . فالذات تترك ذاتها في الكتابة بموضوعها وموضوعها معاً . ويسهل علينا أن نتبع هذا الانقسام - الانتماء ، أو التحول إلى وعي وموضوع ، في الأعمال الروائية أولاً ، حيث يقدم الروائي نفسه كضمير غائب ، كموضوع للنظر . ونجد واحداً من الأمثلة البليغة على هذا في كتاب « الأيام » . حيث يكتب له حين سيرته بضمير الغائب ، بل يقدم نفسه بوصفه « صاحباً » للرواية ؛ وتصبح الأنا راوية ومروية عنه ، « أنا - هو » . ذاتاً وموضوعاً . ونعرف أن الكتاب قد صدر في عام ١٩٦٦ ، أي في عام المعركة الكبرى التي واجهها له حسين بسبب من كتابه « في الشعر الجاهل » . ويربط عبد الحميد يونس في مقاله حول « له حسين وضمير الغائب » بين الحداثيين ، لكنه يرى في « الأيام » نوعاً من التعويض . هذا الربط غاية في النفاذ والعمق ؛ لكننا ، فوق ذلك ، نجد في الكتابين مستويين من موضوعية الذات الثقافية وتفدها ؛ مستوى الثقافة الرسمية للدولة ، أو التي تكون نصوصاً سلطوية ( الشعر الجاهل ) ، والثقافة على المستوى المعيش .

وليست الكتابة الإبداعية حيزاً لا تنقسم الأنا إلى وعي وموضوع وحسب ، بل هي حيز لتعدد الأنا ، وتداخل الذات المفكرة أو الوعي بموضوع وعيها . من هنا فإن الكتابة الحديثة قد شكلت انتقالاً من العصور الفردية المعين إلى صوت مبهمة ، لأنه شخصي - لا شخصي ، معقد ومجزأ ، ذات وموضوعي ، فردي وجماعي في آن معاً . ونجد هذا التصدع في الشعر أشد تواتراً وأعظم مأسوسية ، لكنه أقل جلاء ، نتيجة للتداخل وضيق الصفحة بين الذات التي يولدها التصدع . وهذا من أسباب

نحن هنا أمام امتداد الذات المفكرة ، أو الذات من حيث هو وهي ، بحيث تخترق الموضوع وتدخله ، وتوضع ذاتها . فالشعب أو الإنسان والإنسانية والسوطن والأرض كانت موضوعات في الشعر الوطني ، الذي يمثل امتداداً فكرياً لعصر النهضة أو الإحياء ، موضوعات تمجد ، لكنها تبقى موضوعاً ، وتبقى الذات سلة من التوضيع والتصدع أو للتدخل . وهنا يكمن الفارق الأكبر بين الشعر الوطني ونتاج شعراء حديثين كالسياب وأدونيس والجهدى وعمود درويش وأمل دنقل .

• - إن تصدّع الأنا مظهر من مظاهر التصدع في الصورة المعرفية التي هي انتمكاس العالم في الوعي ، أو هي التمثل الإنسان للعالم وعلاقاته وحركته وموقع الإنسان منه ، وقد ترجمت إلى قوانين وديناميات ومفاهيم وأخلاقيات وتعاليم دينية أو طقوس وتقاليد . إنها - بتعبير آخر - الذاكرة الثقافية ؛ قصور الإنسان لغويته وموقعه من العالم ، ومن ثم تصوّر الفنان لذاته المبدعة ، لا يقوم مفصلاً عن هذه الذاكرة الثقافية .

والحدادة هي تكسر الصورة القديمة ، أو تنكّك هذه الذاكرة . فالذاكرة بناء ذات كسائل ، وتذكر أحداث أو عناصر خارج سياقها أو علاقاتها بفقدان الدلالة . وتكسر الصورة أو زعزعة الذاكرة يعني إعادة تنظيم عناصرها ، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر . ولقد أولى أطباء الحدادة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضي ؛ أولاً من حيث هي ضرب من مواجهة الذات ؛ وثانياً من حيث هي ضرب من إعادة إبداع هذا الماضي . ذلك أنّ المبدع يبدع ماضيه لكي يبدع حاضره . وقد رأينا المبدعين يتحركون في اتجاهين بشكل متوازٍ ؛ يتقدمون في اتجاه الجديد الذي يتخطى أعمالهم نفسها ، ويستحضرون صوراً من الماضي بشكل يتفق مع خطراتهم التجديدية ، دون أن يكونوا في ذلك باحثين عن أسلاف وحسب . ومن أوائل الذين أعادوا قراءة الماضي الشاعر أدونيس في المختارات الشعرية التي سبّأها وديوان الشعر العربي . جاء هذا الديوان نتيجة لقراءة المطبوع من أشعار العرب . وقد أسقط أدونيس من هذه الأشعار ما يتصل بالمذبح والمجاء ، أو ما عده إعادة إنتاج للقيم الموروثة ، وألغى على الجوانب المتكررة فيه ، الجمالية والشخصية أو الحارقة للمألوف . وفضلاً عن ذلك التحول بالذي قرأ فيه الحدادة العباسية بوصفها صراعاً بين تيارين هما تيار الثبات الانتمائي المتمثل في السلطات والمؤسسات وتيسار التحول العقل - الإبداعي المتمثل في ظهور التمرّد والخروج والتفلسف . وفضلاً عن هذا فقد أيقظ في شعراء الأصوات المتمرّدة (الغفاري ، الحسين ، بشارة) والشخصيات المؤسّسة (صقر قرشي) والثائرة (نادر الأسود ، علي بن محمد أمير الزنج ... ) .

إننا الآن وسط حركة واسعة تعيد صياغة الذاكرة ، أو تعيد

« وحفرت في حقي مقبرتي » ( قصيدة « أسلمت أياي ... » ) .

وفي قصائد السياب تعدد تجليات « الأنا - آخر » ، بحيث تمتد على مجموعة من النقاتل . فلذا أخذنا قصيدة « رسالة من مقبرة » مثلاً ، ونبيّنها فيها تجليات « الأنا » ، لبنت كالآل :

أنا الشاعر - أنا الشهيد - أنا المظهد - أنا المسح - أنا سيزيف المتمرّد . وشبه بذلك مسار « الأنا » في قصيدة « المسيح بعد الصلب » . وفي « أنشودة المطر » تتحرك « الأنا » في اتجاه « النحن » ، وهكذا .

ومن أهم الأمثلة على تصدع الأنا وما يولده ذلك من توتر ومأساوية ، ما نجده في مقبرة بلند الجهدى المسماة « حوار حول الأبعاد الثلاثة » ؛ فمحور هذه القصيدة - الديوان هو التصدع المذكور . وتتركب المأساوية من وعي التصدع ، ومن إرادة مزدوجة في الانفصال وفي الالتئام ، حيث يتدخل التعف والرافضي في صورة تفتل الأب ، والحنين إلى الالتئام بالثبث بكسرة صغيرة من الوجه الطفيل خلال عملية استحضار لاهث صاحب لتجليات الوجوه أو الأبعاد الثلاثة ، وكل منها يحاكم الآخر ، فيما يتخمن الأصوات جميعها صوت « الأنا » والرائية ، المثلثة هنا للجنون والمعلوم الذي لا يملك أسياً ، لأن امتلاك الاسم علامة على توحيد الهوية :

أسقط في بعدى الأول

وجهي يفرق في وجهي

حيث تيحث عن حقي

ها إلى أنزق بين اثنين

فأنا وحدي المقتول يقتل لي

والذنب وحيد مثلي

- ما أسماي ؟

- لم أعرف لي اسماً ...

وفي نشيد من القصيدة نفسها بعنوان « مسيرة الخطايا السبع » يبدو التصدع الأونطولوجي نوعاً من الخطيئة الأصلية التي تستدعي الصلب والقنّاء شرطاً للقيمة ؛ أي لاستعادة الهوية والاسم أو « قيمة » وجهنا المظلم بين كومة من المظالم . ويبدو التوتر المأساوي والشوق لاستعادة التماسك في هذا المقطع :

« ومرة وكضت خلف ظلي

حاولت أن أسكه

حاولت أن أصير فيه كل

وعندما انحنيت كان

منحنياً مثلي ... عتقاً مثلي

في كسرة حقيقة من وجهي الطفيل »

خارج الذاكرة. فالعين هي التي عمل عمل الذاكرة، وتنظم الحركة. وكانت هذا العالم صامتة بل كتم، فضة والحاج، مثلاً تحمل الحاج إلى عصر من عناصر المشهد الطبيعي. وكل المشهد الطبيعي يفرق في البراءة، كأنها يخرج لتنه من سفر التكوين. هكذا يتحرك ويسقط في الماء كل زهرة أو ورقة.

٦ - ما تقدم الكلام عليه من قطعة مع المرجعية الدينية والتراثية، وإسقاط التماذج، واستبدال ذلك بالتجربة والكشف، ومن تدمير للذاكرة، إنما يعنى إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقوم متصلاً عن الإنسان أو يتعالى على التاريخي. بل إن الإبداع - من منظور الحداثة - هو في معناه الجوهري انخراط في التاريخي؛ ومن هنا كانت الشعائر المتصلة، التي تلتقي في التحليل الأخير عند الإبداع والتغير. إنها عودة إلى الإنسان، ترى فيه منبع القيم، كل نحو يمثل مظهراً من مظهر انتقال للمعنى من حيز مفارق للموجودات إلى هذه الموجودات ذاتها. ومن هنا كان الحدائيون يرفضون تقسيم العالم إلى زمني وديني؛ يرفضون أشكال الشائنة التضييقية، ويوجدون - بدلاً من ذلك - بين الذات والموضوع كما رأينا؛ بين العرضي والجوهري؛ بين الشكل والمضمون؛ بين الالتزام والإبداع؛ ومن ثم بين الفني والسياسي؛ أو بين الجمالي والتواصلي؛ بين العقل والحلم؛ بين الروحي والزمني.

الكتابة الحديثة، من ثم، هي لغة لكافة الحضور الإنساني، وكلية التجربة الإنسانية، وهذا ما أتى إلى غياب الأغراض في الشعر مثلاً؛ إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها، كما تتطلع الشعر إلى النبوض بالديني أو الأسراري (وليس الدين)، واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هي لغة لشمولية التجربة الإنسانية في أبعادها جميعاً؛ لغة الإنسان في بعمه عن وجهه وعن حركته المصرية. والحق أن أسئلة اللغة الدينية قد بدأت منذ العشرينيات مع جبران، وعاد هذا الاتجاه منذ مطلع الستينيات مع «أهل مهبيل الدمشقي» خاصة، و«الشعر المهجورة» ليويس الحلال، واستمر حتى المرحلة الحاضرة مع أمل دنقل في «العهد الآلي»، ففي هذه المجموعة يكتب الشاعر إنجيله الخاص، بأسفار وإصاحبات وزمائر، ليقدم تصوره للحظة التاريخية ووضعية المرء فيها. وفهم القصيدة على أنها رؤيا، وهو الفهم النبوي لدور الشاعر، مفترن بهذه العودة إلى الإنسان وشمولية تجربته ووحدة حضوره، ويأسس اللغة الدينية. وأسئلة اللغة الدينية مظهر لأسئلة الدور النبوي أو اضطلاع الإنسان بعصبه مصيره؛ بعصب تفسير الكون، ومن ثم تغييره، عبر تغيير صورته في الوعي.

إن المسار الذي تتحرك فيه الحداثة قد انطلق من الماوضوية والمقتلية التي تجدد الصورة المعرفية للعالم مسبقاً، وتفترض الانصباع لحقائق لا تتجاذل، انطلق إلى الكشف والتجريب

مجاهاً. وإن أتوقف طويلاً عند هذه الحركة، مكتفية بالإشارة إلى بعض أعلامها وملازمها. فهناك أولاً إعادة قراءة الخطاب الشعري في عملية تحرير للذاكرة المكتوبة بقوة الثقافة الرسمية وترويضها، عبر إضاعة تسقط عليها المصنوع الحاضرة. ومن أهم ما تحقق في هذا المجال قراءات عبد الكبير الخطيبي للخط العربي، ولبعض الحكايات، ومن ذلك كتابه «الاسم العربي الجريح». وكذلك استنصار جمال النبطاني مثلاً للمكتوب التاريخي، حيث تتم في قصصه الأولى مجاعة الذات عن طريق موضوعها وكشف ما يخفى خلف الأساطير والأشكال؛ حيث يقرأ الأشكال الهندسية قراءة أسطورية - سياسية، كما في قصة «المقصورة». وتحمل قراءة الماضي وإنجازاته حيزاً مهماً من الأعمال الرسمية الطليعية على نحو ما نرى في أعمال ألفريد فرج، وسعد الله ونوس. إن سعد الله ونوس في مسرحية «أبو خليل القباني» يماكم مرحلة الإحياء وعمليات الانقياس من الغرب، ويقدم عن طريق إعادة تصوير بطله الصورة التي يردها لهذا الماضي.

وإذا كان تصدع الأنا والذات التاريخية قد تم في الشعر فإن السرد الذي يستمد منطقته ونظامه من بنية الذاكرة ونسب التذكر قد تكسر بدوره وتعرض لاختراقات عدة؛ لاختراق الفانتازيا والحلم الشخصي، بما يدل على احتزاز المنطق، وتكسر التسلسل الزمني. ولهذا دلالات على أساس الترابط أو التشابه بين قانون استحضار الوقائع والتناصر في الذاكرة، وقانون انتظامها في السرد. والسرد في عصر معين هو نتيجة لبنية الذاكرة، في ذلك العصر عينه، أي نتيجة لنظام التأويل الذي يفرضه المتلقي القائم. ومن هنا يقترن تدمير الذاكرة لإسقاط سلطتها بكسر السياق التقليدي للسرد. فرواية «موشرة فوق الليل» لتجيب محفوظ تمثل التكسر الداخلى للسياق عن طريق تدخل الوقائع بالهذيان التاريخية التي فقدت لحمتها وسيلتها وخرجت من مسارها وإطارها. كما نرى تدخل الأزمنة والأمكنة والتصوص المكتوبة والشفوية في «هودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات. ويتجزأ السرد إلى لحظات مقطعة، ويتداخل الرواياتي البوس بالخليسي، وتتداخل العصارات في «البلبل الصغير» لإلياس خوري. وتترامز الأحداث وتتداخل الأصوات وتتدمج الشخصيات بالأسكنة، أو تتكامل الشخصيات وتتداخل في رواية «وما بقي لكم» لفنان كنعاني. ويتحرك الحوار في خطوط متشعبة لا تتقابل أو تلاقي، كاشفة عن تباین اللغات والمزلة المنطقية عند إبراهيم أصلان في مجموعة «بحيرة السمسم».

أما عند الفاضل العراقي محمد خير، في مجموعته «المملكة السويدة» وفي درجة «٤٥» فتتقل اللغة إلى الأشياء. يتراجع التسلسل الزمني للسرد لتصل العين على الزمن، فتتحرك فوق الأشياء، خالقة نوعاً من السياق أو الزمان المكان. هنا تبقى الأشياء والأحداث في الزمن صفراً أو خارج الزمن، ومن ثم

بشكل آخر . تتقدم صورة جديدة أفضل للعالم - أي أنها تعيد خلقه ، وإذ تعيد خلقه ، تغيره . ( من « بيان لكل ، لا لأحد » - وقائع نهايات القرن » ) .

هذا ينسّر طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفي ، كطموح عجلة « شعر » مثلاً . ونتيجة لطموح النص الأدبي إلى تحقيق دور فلسفي أو معرفي وجدناه يتحول إلى ساحة تستوعب ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا ، فضلاً عن السياسة والأسطورة والتاريخ . فرواية « هائل إلى حيفا » لغسان كنفاني مثلاً ، تشكل مناقشة سياسية لمسألة الانتداب والحقوق في الأرض ، ورواية « لا تبت جلود في السماء » ليوسف جوشي الأشرف رواية فكرية وجودية ، تعالج قضية الحواء والميت والبحث عن معنى . ويجاول عدد من المسرحيين إيجاد أجوبة عن قضايا فكرية وحضارية ، كما في مسرح توفيق الحكيم . والقصة القصيرة في أواخر الستينيات شكلت بحثاً عن التداخل بين النظام الاجتماعي والراهن والرواسب الأسطورية . ونذكر الروايات التي تعالج مشكلات المرأة أو العامل أو الأسرة ، والمسرحيات التي تعالج وضعية عقلية أو ثقافية ، كمسرحية « على جناح التيريزي وثلاثه ثق » للأفريد فرج ، أو « مغامر رأس الملوك جابر » لسعيد الله ونوس . هذا فضلاً عن الرواية الوثائقية التي تقدم تحليلًا وتوثيقًا لحدث معين ، وقد سبقَت الإشارة إلى ثلاثة أعمال من هذا النوع : « عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات ، وهي ترصد وقائع حرب حزيران ١٩٦٧ ، وسلوك الناس في أثناء الحرب ؛ ثم رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم ؛ وتقدم ملحمة الحركة الآلية في تحولها لمجرى نهر النيل وإقامة السد العالي ؛ وأخيراً « الجبل الصغير » لإلياس خوري ؛ وتقدم توثيقاً متعدد المستويات للحرب اللبنانية ، تحسره تصورات وأحلام شخصية . وغنى عن الشرح ما عرفه النقد من تلاقي بين فروع العلوم الإنسانية ، وما انتصه الشعر من أشكال الأدب الشعبي والتخصص الصوفي والرموز الأسطورية . وهذا كله ما يجيل النص الحديث إلى خطاب معرفي حقيقي .

ولقد دخلت في نسج النص الحديث ، ولاسيما الشعري ، أشكال إشعرية مختلفة ، واحتلت موقعاً علائقياً دالاً ، كالإشارات الرياضية وغيرها . وهي وإن احتفظت بما ترمز إليه في حقولها الخاصة ، فإن دلالاتها غير المباشرة تبقى أكثر أهمية ، وذلك أنها تحيى تركيداً للصفة الكتابية للنص ، واعتباره حيزاً للاختراقات والتلاقيت ، كما أن حضورها في النص يتداخل مع الإشارات اللغوية الصوتية ، ويجعل الكتابة تمتلك فيما غير قابلة للانتقال إلى الشفوي . فإذا أضفنا إلى دخول هذه العلامات التوزيع الشكلي الذي لا يخضع للنظام الصوتي أو الإيقاعي الصوتي ، بدا لنا كيف تكسب الكتابة بعداً هندسياً مكانياً . نذكر من بين الأمثلة قصيدة للشاعر العراقي فاضل المزراوي ،

والإبداع ، أي تحول من المطلق إلى التاريخي التغير . ولقد كانت إعادة الاعتبار إلى التاريخي في أساس الحركة الواقعية التي شكلت إنجازاً كبيراً في اتجاه الالتفات نحو المعيش والراهن ، وإسقاط الأسطورة المنفصلة عن هذا المعيش . وما هي ذى الواقعية ، منذ الستينيات ، تتجاوز بداياتها الوصفية التعليمية ، وتغذجتها للواقع ، كي تحوّل غمار الوثائقي والعيني والتحولات وتؤسّر هذا الراهن ، أي تكشف عن أبعاده ، وتقدمه في خصوصيته ، لا كظل أو دليل على عالم المعاني المنفصلة عن الموجودات .

وإذا كانت الحداثة العربية تحوّلها أو مشروعاً حضارياً ينطلق من خصوصية الثقافة العربية والوضعية العربية ، وكانت تنفّر في بعض خطوطها مع الحداثة العباسية ، فإنها لا تنفصل عن حركة الفكر في التاريخ المعاصر . وقد رأينا الفكر يتحرك مع أعلام مختلفين في مواقعهم في اتجاه واحد : من الغيب إلى الإنسان . فنبشّه جعل الإنسان محور العالم إذ نقل الغيب إليه ؛ وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع ؛ أما فرويد فقد رأى « غيباً » جديداً ، وقدرها جديداً في باطن الوعى الإنساني .

في الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكلفاً ، أي علماً للأوامر والنواهي أو قوانين القوى الخارجة عنه ، بل قلباً آخر يقابل هذه القوى ، كما تكشف عن ذلك قصيدة أدونيس « أسس المكان ، الآن » . وفي « الإصحاح الأول » من « سفر التكوين » من ديوان « العهد الآتي » لأمل دنقل ترى الإنسان في البدء :

« في البدء كنت رجلاً ... وإمرأة ... وشجرة  
كنت أبا ... وأبنا ... وروح فُصّأ  
كنت الصبايح ... والمساء ...  
والحدقة الثابتة المنوَّرة »

وهكذا « سيزيف الآتي » عنه عبء الدهور .. كما يقول السياب . المكان نفسه سوف يؤنس في فكر الحداثة ويغدو مكاناً تاريخياً .

٧ - يتبين ما تقدم أن الحداثة عندنا تتميز بانتزاع الإنسان الأهلية لتفسير نظام الأشياء ، وترجمة السلوك الإنساني ، والكشف عن الخفي . وقد شبّه بدر شاكر السياب منذ عام ١٩٥٧ الشاعر بالقديس يوحنا وقد انخرست عينه رؤياه وهو يصير الخطايا الصبح تطبق على العالم . ثم يقول : « ولحق أن الشعراء في كل عصر كانوا أنماطاً من القديس يوحنا » ثم يقول « ولقد حاول الشاعر ، المرة بعد المرة ، أن يتخلص من العبء الملقى على عاتقه ؛ عبء تفسير العالم » . كما تتميز الحداثة بالتطلع إلى التغير . يقول أدونيس : « لغسان نصرف ليس للقصيدة ، للرواية ، للمسرحية ، للوحة ، فعل مباشر يشارك في تغيير التاريخ مشاركة مباشرة ، لكن لهذه جميعاً قدرة التغير

كذلك ، لأنها تقليدية تحميداً ، ومن ثمّ تقوم على المراجعة الدائمة ، وإعادة النظر الدائمة . ولابد أن يمتد هذا إلى ما تمّ نقله من الغرب أو غيره . ومن هنا كان الربط في هذه الظاهرة الثقافية - بين الحداثة بما هي حالة عقلية أو فكرية ديناميّة تؤدّي إلى التجاوز المستمرّ للنفس ، الذي نتوقنا عنده في بداية هذه المداخله ، والإبداع من حيث هو فعل متجدد .

هذا يعني سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج فالمحاكاة وليدة عصور كانت الثقافة فيها خاضعة للطبيعة أو لصيغة بها ، في حين يتجه الفكر في الحداثة إلى أن يجعل الطبيعة إنجزاً إنسانياً ، أو يعيد إبداع الطبيعة بمعنى ما . ويرتبط مبدأ المحاكاة بأزمة كان فيها التشابه في السلوك والمواقف هو الأخلاقية الأساسية . في مثل هذه العصور كانت حالات الجنون والمهرقة والشذوذ والبذعة هي الجرائم النموذجية ؛ لأنها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار أو المحاكاة . كانت غاية التربية إنتاج شبيه للآب أو للآم ، أو شبيه للإمام والمُقلد أو المعلم . واليوم لا يكفى البدع الحديث بتجاوز ما سبقه من معارف أو أشكال ، بل نراه منفضاً يهاجم تجاوز أعماله نفسها . ونلاحظ كيف يتحرك بعض المبدعين بعيداً عما سبق من أعمالهم ويرى كيف ينهض في النقد معيار جديد صارم يقسو على النتاج إذا كان صاحبه يكرر نفسه أو يكرر أشكاله .

١٠ - يجد المتبحر للتشاح الحديث أنّ صورة أو أسطورة الموت - الولادة هي المهمة على مرحلة تمتد منذ الخمسينيات حتى اليوم . ولا ريب أنّ هذه الأسطورة في مختلف أشكالها وصيغاتها تجسد همّ الحضاري أو القومي العام ، وهو ما كثر الكلام عنه ، ولن أدخل في الآن لكها في الآن عيه ، وكون انفصال عن همّ الحضاري - القومي ، تشكل أسطورة الحداثة المتمثلة في حركة تنتهي من سقوط الأشكال وولادة الأشكال ؛ حركة جدلية توليدية دائمة ، هي - حل وجهه الدقة - الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة الغربية بالتحديد . وهي كذلك أكثر من مجرد مسألة الفداء وأسطورة تموز ، وإن كانت متضمنة للدلائل معاً ، بل أكثر من مجرد أسطورة للتاريخي والمعيش .

ونستطيع أن نرسم لمعظم الأعمال الحديثة تخطيطات بيانية تكشف في كمال عمل عن حركة سقوط ونهوض ، أو موت وولادة ، يدها من ثلاثية نجيب محفوظ حتى والرجع اليه لفظاً التكرار في الرواية ؛ ومن يوسف إدريس إلى إميل حبيبي في سداسية الأيام الستة ؛ في القصة . أما في الشعر فقد هيمنت هذه الحركة على جمل النتاج ، لا سيما في الحقبة التي عرفت أشدّ مراحل الصراع بين القديم والجديد . وقد تملت حركة الموت والولادة هذه في أسطورة تموز حيناً ، وفي الفداء المسيحي والقيامه حيناً آخر ، لكنها انتهت بعد ذلك إلى ابتداء أساطير تنهض من

الذي جعل صورته الشخصية جزءاً من النص ؛ ونذكر كذلك قصيدة عماد بنيس وهكدا حشفي الشرق المكتوبة بالخط المغربي وفق صورة هندسية تتصلب دلالاته بالحركة الدائرية الانتفاشية التي تتوازي بين بؤرة داخلية وافتتاح نحو الخارج .

وبما يذكر في هذا المجال استخدام أدونيس التكرار للحروف . ولا تشكل هذه الحروف في بعض الأحيان كلمات ، بل يبدو حضورها في القصيدة مقصراً على قوتها السحرية ، وكأنها إشارة إلى دلالة غائبة أو روح غائبة هو ما أراد الشاعر القبض عليه ؛ أو أنها تفتح باب الاحتمالات والأساه ؛ أو أنها البداية تحت راية سحر ما . نستدل من هذا على أنّ النص الحديث يطمح إلى استيعاب أشكال الثمينة والاستعمال الغرائبي للغة . وتبدو الصرخة في بعض النصوص غير قابلة للترجمة إلى أي تعبير واضح ، كما نجد في قصّة « لغة الآي » ، ليوسف إدريس ؛ فالكاتب نفسه جعل الصرخة عنواناً للقصّة ، وأوضح في سياقها ما يفيد أنها التعبير عن ألم لم تحلق أعصاب الإنسان لاحتماله ، فكان لابد من ابتداء تعبير لم تصره اللغة من قبل . وهكذا جاءت لغة « الآي » لغة الحارق والغريب .

٨ - نجد في هذا جنوحاً للبحث عن لغة خصوصية . ويرتبط هذا بالميل إلى التجاوز والكشف في فكر الحداثة ، كما يأتي كرد فعل على اللغات المصنوعة أو التعابير المصنوعة ، بفعل الإعلام الواسع ، وتراجع الطوائع المحلية والخصوية في وجه هذا التصميم ، كما يمكن أن نجد فيه رداً على المدام الذي يغتري الخاص في عقر داره . غير أنه ، قبل كل شيء ، كسر للشكل المتناسق ، وإسقاط للنمط المعمّم ، وخروج على التصميم المسبق . ومن هنا كان توكيداً لإبداعية الإنسان وحرية .

يأتي هذا البحث نتيجة طبيعية لتحوّل الفكر من المطلق إلى التاريخي ؛ لأنه يعني القول بتاريخية الأشكال وتاريخية المضامين ، وتوكيد مبدأ التطور ، وأن المعايير ليست متعالية على الموجودات التي نفسها بها . وهذا ما جعل موقف البحث سمة أساسية من سمات الحداثة .

وقد كان من نتيجة البحث عن الخصوصية وتجاوز الأشكال والنماذج والحدود ، تتداخل ظاهراً في الأنواع الأدبية . ولا ينفصل هذا التداخل عن دخول العلوم الإنسانية في نسج النص الأدبي .

٩ - نثين من مجمل ما تقدم أنّ الحداثة تحوّل معرفي سمته الأولى الانتقال من المثابرة السكونية إلى الاختلاف والتحوّل أو الجدل ؛ أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز . وهذا ما يجعل الحداثة حالة عقلية قبل كل شيء ، أي وضعية فكرية ومساراً . فالحداثة ليست إنجزاً محدداً يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره . إنها تقيض كل تقليد أو محاكاة أو استهلاك لمثال . وهي



درويش ) ، ثم «أحد الزعر» للشاعر نفسه ، وهكذا . وقد جاءت هذه الأساطير الجديدة نهوضاً من اليومي ، وأسطورة للمعيش ، وفوق ذلك كله صورة جدلية تتطابق فيها ، بل تتماهى حركة الخدائة ومضمونها ، أي نزعتها التاريخية الإنسانية مع أهم القوى الحضاري .

اليومي : كأسطورة زهران ( « شق زهران » لصالح عبد الصبور ) ، وأسطورة مهبّار ( « أغاني مهبّار الممشقي » لأدونيس ) وأسطورة إبراهيم ( « البئر المهجور » ليوسف الخال ) ، وأسطورة عبد الله ( « عبد الله في بلد السلام » لسعدى يوسف ) ، وأسطورة سرحان ( « سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا » لمحمود



## الحداثة ، السلطة ، النص

كمال أبودييب

١

ملاحظات منهجية

ليس لدى من شك في أننا جميعاً قرأنا الكتب نفسها ، والمفالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ؛ وليس لدى من شك أيضاً في أننا جميعاً نعرف العبارات الجديرة بالاعتباس ، تلك التي يترك اقتباسها رنة خاصة في الأذن ، وتحفل بدلائنها على المعرفة المتقنة . هكذا فإننا جميعاً قادرون على سرد أقوال فلان عن فلان في الحداثة : تاريخها وتسمياتها وأغاطها وخصائصها . لكن ذلك كله ، إذا تم ، سيحيل معرفتنا بالحداثة إلى معرفة نصية ، من النمط الذي كشف هيمشيل فوكو عن خطورته في الفكر الإنساني بعمامة ، وإدوارد سعيد عن خطورته في الفكر الغربي ومعانيته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحداثة في العالم العربي إلى معرفة غربية ، نصية ، واقتباسية .

من أجل ذلك كله ودرءاً له ، سأبدأ من المحسوس ؛ من الحداثة العربية ؛ من رفض مقولة مطروحة تحمل الحداثة ظاهرة عالمية ، والحداثة العربية فرعاً لها وتنسخة منها . وأنا لا أفعل ذلك بحثاً عن خصوصية فارغة ، أي بدافع إيديولوجي ، بل بحثاً عن معرفة حسية ؛ معرفة مباشرة بالشئ ذاته ، لا بما يقال عنه ، أو بوصفه نقياً لشيء آخر ، أو مطابقاً له ؛ أي أنني أتحرك بدافع منهجي ، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجي والمنهجي على درجة كبيرة من الصعوبة في أي خط من البحث .

أرفض ، بلداً ، إذن مقولة « الحداثة العربية نسخة أو تفرع عن الحداثة الغربية » ، وأطأ الأرض الصعبة ، أقرى ملايح وجه مشوه ، هو الحداثة العربية عنها . وتلمس هذا ليس كلياً شاملاً بل مقيداً بمنظور محدد ؛ فهو بحث عن الحداثة في علاقتها بالسلطة . وهو ، بدرجة أكبر من التفيد ، بحث عن الحداثة في علاقتها بالسلطة كما تتجلى في النص المنتج نفسه ، لا في التطلعات الإيديولوجية للـ ج ، أو الكتابات الكثيرة عن النص ، على أهمية هذين البعدين للعلاقة بين الحداثة والسلطة . وإن لتحديد المتصور لعلاقة بأننا جميعاً هنا ، وأننا جميعاً كتبنا أبحاثاً للتدو ، وأننا جميعاً أكفاه قادرون قارئون كتب . وإن لمثل ثقة بأن الأوراق الأخرى ستغطي الكثير من جوانب الحداثة ، بل قد يغطي بعضها ما اخترت أن أخطيه ، وبصورة أفضل ؛ ولذلك اخترت أن أقيّد عمل واحد متظوره ، أملاً في تجنب التشبيك والتكرار ، وفي إضافة زاوية صغيرة بين هذه الزوايا الكثيرة التي ستضاء .

المتطور ، قديم ضمناً (أي أن حضوره يتضمن تحوله إلى مشروع للقديم) ، وكل تغير هو اتجاه إلى ما هو جديد . والإجابة الثانية تعني أن الحديث ليس زمنياً بل فوق زمني ومتجاوز للزمن ؛ وبكلام آخر ، قد يكون أبو غلام والنفرى حديثين ولا يكون عماد مهدي الجواهرى حديثاً ؛ وقد يكون بين أي نغم والنفرى وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة ، يدعو هو أيضاً إلى نفس الحاضر وقلبه .

هذه إشكالية تكمن في الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها ، من وعيها لذاتها ، ووعيتها للعالم . وليس عندى ، الآن ، من حل لهذه الإشكالية ، لذلك أطرحها للبحث فحسب . بيد أن دراستي تهدف أصلاً إلى تأسيس منظور لمناقشة هذه الإشكالية ، بالتركيز على ما أسميه الحداثة في هلاقتها بالسلطة . فإذا استطاع البحث أن يكشف عن مكونات محددة للحداثة ، أي عن الثابت في سلسلة من الأشكال المتغيرة ، استطاع أن يسهم في حل إشكالية الحداثة / الزمنية . وإذا قيد البحث الحداثة بأنها رفض الحاضر فقط ، أصبح كل تحديد لها مقيداً بارتباطها بالزمنية - الأنية .

■

هل الحداثة ، مجدداً ، صورة العالم كما طوّرها الغرب ؟ هذا سؤال آخر في الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها . وفيما السؤال يزود بتحديد الإطار التصوري - المنهجي الذي لابد لنا من تطويره من أجل فهم الحداثة ، أولاً ، وموضعتها في سياق التاريخ والثقافة - أي على نقطة تقاطع البعدين التوالدي (Diachronic) والتزامني (Synchronic) في الحياة العربية ، ثانياً . وسأطرح فيما بعد أن هذه النقطة تكمن وراء التوتر الحاد في الحداثة العربية بين نهجها للنموذج المسبق ومواجهتها لنموذج آخر متشكك ومكتمل من قبل .

●

لا يكتمل الإطار التصوري - المنهجي لدراسة الحداثة العربية دون الإشارة إلى تحيز متجذر في الثقافة ضد الخروج على صورة العالم المتشكك في إطارين : إطار القديم ، وإطار الإجماع . ونحن ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر بكثير مما قدم حتى الآن من الدراسات لهذه النقطة الجوهرية ، على الرغم من المجهود الرائع الذي بذله أدونيس في «الثابت والمتحول» لآرائه التحليلية المتعددة لتصور العلاقة بين هذين الإطارين والإبداع ، ورغم ما حاولت شخصياً القيام به في دراسة لثائية الداخل / الخارج في تحليلاتها المنهجية والفكرية على صعيد البنى للكونية للثقافة . وقد يحسب أو لا يحسب في النهاية أن نستطيع تحديد طبيعة التصور العربي للعلاقة بين القديم - الإجماع والمحدث - الفردي في فهم تجربة الحداثة المعاصرة في الحياة العربية . لكن مثل هذا

٢

الحداثة ، في أبسط صورة لها ، هي وعي الذات في الزمن . لكن هذا الوعي للذات في الزمن يتخذ شكلاً ضدياً ؛ فهو لا يبي الحاضر في عزلة ، بل في علاقته بالماضي . الحداثة ، إذن ، هي جوهرها وعي ضيق الزمن ، وعوي ضيق الذات في الزمن .

لكن هذا لا يكفي ، بل يجب أن يفيد بأن الحداثة هي وعي الزمن لا بوصفه شيئاً رياضياً ، بل بوصفه حاصلاً للتغير . الحداثة إذن هي وعي الزمن بوصفه حركة تغير .

والحداثة تعني التغير بوصفه حركة تقدم إلى أمام ؛ وذلك سر أساسها ؛ فكل تقدم هو انفصال عن ماضٍ . ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انفصالاً . والانفصال دائماً فعل توتر وقلق ومغامرة .

من هذا الوعي الضدي للزمن ، يأتي كون الحداثة ، بدءاً ، رفضاً واعياً للسلطة ؛ فإذ تعي الحداثة نفسها في إطار الزمن ، فإنها تصبح علاقة لا بالماضي فقط ، بل بالأحرى - الآخر بما هو عالم قائم ، متشكك ، جاهز الأجوبة ، مكتمل اللغة ، في سلام مع نفسه ومع العالم . والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ، ومع العالم ، وطرح للأشئلة المغلفة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية ، بقدر ما يفتتحها لفتح التسؤل وعي البحث . الحداثة هي جرؤة الاكتفاء الدائب للفتن المتوثر ؛ إنها هي الانفتاح .

والسلطة تقضي ذلك كله . السلطة هي الاكتفاء بالقائم ؛ هي السروح والترسيخ في إطار النظام ؛ هي مقولة الآن على شكل الكائن . إنها هي الانغلاق . هكذا يمكن بلورة الحداثة عن طريق فضائين هما المغلق / المفتوح . وسأحاول فيما بعد أن أناقش العلاقة بين هذين الفضائين بدرجة مقبولة من التفصيل .

٣

هل يعني هذا الكلام ، ضمناً ، أن الحداثة هي رفض لما هو قائم الآن ويحث عن بديل له ؟ أي أن كل بحث من بديل يصبح تعبيراً عن روح الحداثة ؟

لحل هذا التسؤل أن يكون المفتاح الفعل لكل ما نقوله عن الحداثة ، ولا ينبغي للمرء أن يجيب عنه متسرعاً - ونعم أو ولا ، دون إدراك لما تنطوي عليه كل من هاتين الإجابتين من مضاعفات فكرية ، وعقائدية (إيديولوجية) ، وبحجة . الإجابة الأولى تربط الحداثة بشكل مطلق بالزمان والمكان الأتني ، والإجابة الثانية تنصم الحداثة عن الزمان والمكان الأتني ، وتتقضى البحث عن تمييز نوعي خصائص للحداثة . الإجابة الأولى موقف عقائدي من الزمن والتغير ؛ فكل حاضر ، جيداً

٧

ضمن الأركان التصويرية - المنهجية التي وصفناها فيما سبق ، يأتي التمييز الضروري التالي الذي سأتحرره ، وأعمل من خلاله ، بين الحداثة العربية وحركة غربية واسعة الانتشار ، ترجعت إلى العربية بـ «الحداثة» ، أعني بذلك الحركة التي حدد تاريخها ، باختلاف بين القلاد ، بالفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ في الغرب ، وأطلق عليها في مرحلة متأخرة من تبلورها) مصطلح الـ "modernism". ومن الضروري في هذا السياق أن نحفظ بالتمييز الجوهرى بين الكلمتين الإنجليزيتين "modernity" و "modernism" ، (ولاحظ أننى كتبت الأولى بحرف صغير والثانية بحرف كبير) . ولقد اقترحت في عمل سابق (ترجمتى للابشراق) ترجمة المصطلح "Modernism" بـ «الحداثة». وسواء أكانت هذه الصيغة العربية مقبولة أو غير مقبولة ، تشبث الأذن العربية (هذه الذات اللغوية الخالصة) أولا تشبثها ، فإني لا أجد مناصا من استخدامها إلى أن يتبين لي بسبيل أفضل (ولقد حاولت حديثا استخدام صيغ كالاستحدثانية ، والتحديثية ، والمحدثية ، ولكننى لم أجد قرارا على صيغة بديلة بعد) .

ولأن الـ "Modernism" حركة عميقة ، بل مذهب أو مدرسة ، كما تشعر الـ "ism" فيها ، وكما اصطلاح الدارسون على اعتبارها ، فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شيء معقول جدا . وللمف في كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنزم اسما عاما لصفة زمن معين . ويمكننى هذا التحديد أن استخدم الكلمة معربة كما استخدم الرومانسية والسوريالية ، أي بالقول «المودرنيزم» . أما "modernity" فإني سأستخدمها استخداما عاما بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة . ويبدو أن الحداثة هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها . وهذه الصورة يصبح المصطلح العربى «الحداثة» علامة لغوية ذات مدلولات متشابهة ، تمكس تشابك اللفظة الإنجليزية ودلالاتها المزدوجة على الأقل على سمة حضارية وعلى سمة أدبية عميقة . ويمكننى بهذه الطريقة الحديث عن حداثة الأدب العربى الحديث ، كما نتحدث عن The modernity of Modern English literature "تدرك" ويؤكد أصبح غير مقيد ، حين استخدم مصطلح (والحداثة) في الشعر العربى الحديث) بالمدلول الجاهزة المرتبطة بمدرسة الحداثة (المودرنيزم) الغربية . وأتخلص بهذه الصورة من سيطرة النموذج الجاهز للعمل النقدي ، ومن مشكلة المقارنة التي نجهد إما إلى إثبات الطبيعة الاشتقاقية للأدب العربى الحديث ، أو إلى إثبات عكس ذلك ، أي مناهضة للحداثة الغربية .

٨

تبدأ الحداثة العربية من اكتهان الذات وتنتهى برفض العالم ؛ ذلك أنها تكشف - بعد السير الأول - أن ما يجب الذات ويعطى ويشلها هو تكلس العالم فوقها ، وإناختها عليها بصلب

التحديد يظل ضروريا قبل أن نستطيع تبين كونه مجديا أو غير مجد . لقد أظهرت في دراسة حديثة ، مثلا ، أن التحيز الأساسى في النقد العربى في القرون الثالث والرابع والخامس كان تحيزا للمحدث لا للقديم ؛ تحيزا للفصل بين الزمنية والقيمة ؛ أي لفصل القيمة الجمالية أو الفنية (أو الشعرية بشكل عام) عن زمن القول الشعرى أو الكلام بشكل عام . لكن قيمة إدراك مثل هذه الحقيقة في وعينا المعاصر للحداثة وموقف الثقافة منها تظل موضعا للتساؤل . ما أحوال أن أقوله هو أننا في دراسة الحديث حتى الآن ربما كنا نسد قدرا من الأهمية يتجاوز المعقول منهجيا للبعد التاريخي للصراع بين القديم والحديث في الثقافة العربية . إن التقييم قد يكون مصدرا لنشوءات منظورية حقيقية . وفي الوقت الذي لا نستطيع فيه نفي التاريخ وروى القديم عن موقفنا من الحديث ، ينبغي أن ندرك خطورة تصور المحدث في كل أبصاده وعلى جميع مستوياته بوصفه مصهورا كلية في بوتقة التاريخ .

٩

أما العامل الرابع الذى يشكل ركنا من أركان الإطار التصورى - المنهجى لدراسة الحداثة فهو التمييز بين الحداثة الأديبة والحداثة على صعد أخرى : ثقافية وحضارية . لقد توحدت تقريبا تجربة التغير في العالم العربى خلال الـ ١٥٠ سنة الماضية بمفهوم التحديث ، والتطوير ، ودرست مفاهيم كالتمتية الاقتصادية ، والتغير في أنماط المعيشة ، والهجرة من الريف إلى المدينة وتطوير المناهج التربوية ، والصنعة ، وغيرها من عمليات التغير الاجتماعى ، بوصفها خطوات في تجربة واحدة متكاملة أصبحت الحديث ، ترجمة للمصطلح الغربى (Modernisation) ولا يمكن - منهجيا - دراسة تجربة الحداثة الأديبة في معزل عن عملية التحديث على هذه المستويات ؛ بيد أن هذا لا يعنى أن نكتفى بإشارات عابرة ، كما تفعل الدراسات البيئية التقليدية ، إلى عملية التحديث بوصفها عملية تمكسها تجربة الحداثة . ولابد لنا من تطوير المنهج النقدي الدقيق ، الذى يستكمل كل حلقة من حلقات الدراسة للتحقق ، قبل أن نجازف بإطلاق أحكام على العلاقة بين التحديث والحداثة . وفى تصورى أننا حتى الآن ، برغم كثرة الكلام في الدراسات العربية عن الماركسية ، والمنهج الاجتماعى في دراسة الأدب ، والجذور الطبقة لكذا أو كذا من الظواهر الأدبية ، ما نزال نفتقر إلى مثل هذا المنهج ، وما نزال معظم الأحكام ذات مصادر إيديولوجية صرف ، بعيدة عن المنهج العلمى السليم . ولست أدعى الآن أن لدى البديل لكل هذا الكلام ؛ فالحقيقة أنه ليس لدى البديل لذلك ، وإن كان على عمل خلال السنوات العشر الماضية يتجه بانتظام ، حلقة حلقة ، إلى محاولة تطوير مثل هذا المنهج ، واستكمال أدواته .

هل يبدو ما أقوله سذوياً ، مليئاً بالمتى ؟ أفلا يبدو المستحيل العري لكم الآن كذلك ؟ وكيف موت بيروت ، إذن ؟ وكيف موت طرابلس ؟ بل كيف موت خليل حاوي ؟ وأين هي ولادة المتعاق من رمد طائرته القديم ، أو الرؤيا في المتحف التي ملأها حاوي في رحلة السندباد الثامنة ؟

لقد انكسر حلم الحداثة في الكتابة العربية ولم يبق منه سوى إيماء خفى في وقت أدونيس الكائن بين الرمد والورد ، أوفى مدائح محمود درويش للظل العال ، أوفى مثلها من النصوص المنيدة . ولهذا الإيماء سائر هذا البحث منذ هذه اللحظة .

٩

الحداثة انقطاع معرفي : ذلك أن مصادرها للمعرفة لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث ؛ في كتب ابن خلدون الأربعة ، أوفى اللغة المؤسساتية ، والفكر الديني ، وكون الله مركز الوجود ، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني ، وكون الفن عاكسة للعالم الخارجي . الحداثة انقطاع ؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر ، والفكر العلماني ، وكون الإنسان مركز الوجود ؛ وكون الشعب الحاضن للسلطة مدار النشاط الفني ؛ وكون الدلائل مصدر المعرفة اليقينية - إذا كان ثمة معرفة يقينية ؛ وكون الفن خلقاً لواقع جديد . الحداثة تتنازع من الكشف المعرفية الجديدة في عالم انقطاع معرفياً عن العالم الكلاسيكي في القرن التاسع عشر ، وبدأ رحلته التي تبعد دون نهايات ، وترفض أن تكسب أي مسارها حواجز أوسدود . الحداثة ، بهذا المعنى ، رحلة اختراع وانتهاك لا تهت ، ومشروع كشف وريادة لا عياد . الحداثة هي ، جوهرياً ، روح البحث والاكتناه في عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه ، وهو بحاجة أبدياً إلى الاكتناه والكشف . والحداثة ، ضمناً ، هي رفض للإنجاز أو للقرار ، أو للوصول ، تماماً كما كان الحلم الرومانسي القديم . لكن من أجل أن تكسب الحداثة نفسها قدرة على الحركة ، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول . هكذا تكسب الحداثة توترها الداخلي الدائم . إنها اشتراط لإمكانية الوصول من أجل أن تكون حركتها غاية ، لكنها رفض للوصول ، من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها ، غلصة لذاتها . ذلك أن الوصول هو التشكل ؛ هو الصيغة المجازية ؛ هو التحول إلى القواعد ؛ هو توليد إمكانية السلطة . والحداثة ، في جوهرها ، هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة .

١٠

كل ما قصته حتى الآن لا يبدو أن يكون الإطار التصوري الذي سيتناول فيه البحث الذي أنرى أن أقدمه . لكن يبدو أنني لمسار شرط الحداثة الأول : رفض الوصول ، والبحث الدائب ، نقلاً عنه الممارسة عن مستوى النص الإبداعي -

وأرداف وكلكل . هكذا يتحول التوق الصغير للبحر بما في القلب إلى انفجار عارم في وجه العالم . وتصبح الذات معلقة بين انسحاقها القائم ونزوعها للبحر إلى الحرية . إلى عالم فسح كالمساح ، طليق بلا حدود . لكن ما يبدو الآن بسيطاً في تمثيري عنه يتخذ أشكالاً ، ويدنو في تجليات ، ويتصنع تحولات ، أغنى كثيراً ، وأبعد تعقيداً ، أضاعف ما رسمت في عباراتي الباهتة . بيد أن ذلك يظل جوهر نبض الحداثة ، مهما اتخذ من أقنعة ؛ من جيران إلى آخر قصيدة قرأتها قبل أيام ، ومن أوراق أدونيس في الريح إلى إسماعيل ، قصيدته المنشورة الأخيرة .

على هذا المحور تبلور الحداثة رؤياها للزمن ؛ إذ يبدو الزمن في حركته تنامياً مستمراً للتكديس الحائض ، ولغوا أخطبوطياً للسلطة متبددة الأشكال ، وانسحاراً متزايداً للإنسانية الإنسان . يصبح للزمن حلقة متصلة من القمع ، تبدأ بالتاريخ الذي يتراكم كصفائح القبر ، وتنتهي بالحاضر الذي يحجم على الروح عصراً من الجليد وأرضها بياها ، ليس فيه شيء يخلق منه الآن / هو يحضر فراغ ومنتاهات .

هكذا تكون رؤيا الحداثة للزمن مغايرة ، من جهة ، لرؤيا المجتمع البائدي ، الذي يماين الزمن على الدوام بوصفه حركة تنامي مسرعة عن ماضٍ خفي ، عن عصر نفى كامل ، مرحلة بذلك بين مسار التغير ومسار الانحلال والفساد ، ومغايرة ، من جهة أخرى ، لرؤيا الحداثة للزمن في المجتمع الصناعي الغربي ، بوصفه حركة غمر مطردة من الأقل كمالاً إلى الأكثر كمالاً ؛ حركة يقرن فيها مسار التغير بمسار التقدم (progress) الذي جعلته الحضارة الأوروبية عصبها التصوري ، وعحرك اندفاعها نحو المستقبل .

تفرد الحداثة إذن في ترجيحها للماضى بالحاضر ، وفي اعتبارها حلقين على مسار واحد ، هو مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة .

ولا يبقى للحداثة ، بهذا المعنى ، إلا المستقبل ؛ لكنه مستقبل حلمي ، جنيني ، لا ملايح له ؛ مستقبل تصنعه اللهفة فقط ، ولا ضمان على الإطلاق لمحيته . وتصطلم الحداثة على الدوام ، إذ يتكشف المستقبل عن أن ما اكتمل منه ليس إلا استمراراً لمسار الماضى - الحاضر . وهكذا يتحول كل حاضر إلى كابوس ؛ ويبدأ حتى المستقبل بفقدان قدرته على الإغواء ؛ على المواجهة ؛ كما تفقد الذات قدرتها على الانسحاب بالقولبة .

وهكذا نغم من « البحث والرمد » عند أدونيس إلى « جسر » خليل حاوي ، « وأشودة المطر » عند السياب إلى « بيروت » محمود درويش ، إلى قصيدة البيان الأخيرة ؛ لنصل إلى المستقبل العري الذي يبدو الآن رهينة الانسحاق المطبق ، عاجزاً حتى عن الإغواء بومد ، كمن هو - مثلاً - في جيمس كوكسكي عند حاوي ، أوفى « عرس » محمود درويش الفلسطيني .

الشعري إلى مستوى النص الإبداعي - التلقائي .

سأبدأ ، إذن ، دون وعد بالوصول ، مع أنني لا بد من أن تؤمن بإمكانية الوصول .

١١

قلت في فقرة سابقة إن الحداثة العربية « انقطاع معرفي » ؛ وهذه نقطة جدية بالمتابعة . الحداثة ليست انقطاعاً نسبياً فقط ، بل هي أعنف شرح يضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل . ليس في هذه الثقافة في أي مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراح المعرفي ، والروحي ، والشعوري ، الذي يكاد يكون ابتداءً عن الجذر ، لا يبقى فيه من رابض سوى اللغة ، وأكثر دلالاتها أولية ، أي يكونها قاصوساً مشتركاً للتواصل . كل « حداثة » سابقة تلبو حداثة هامشية جزئية بالقياس إلى الحداثة المعاصرة . إن أبا نواس وأبا تمام ليلوان بالمقارنة مع أدونيس ، مثلاً ، في علاقة كل منهما بتراته ، شيئاً من طفرة عادية ضمن سطح راكم . ليس هناك من نص شعري واحد في التاريخ العربي يختلف عما سبقه إلى درجة تشبه اختلاف « هذا هو اسمي » أو « إسماعيل » عما سبقها في هذا التراث الشعري نفسه . من هنا يمكن أن نقول إن أبا الهندي وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حساً بالخليل في بنية الثقافة العربية ؛ أما الحداثة المعاصرة فإنها تمثل انشراحاً عميقاً عمق الهلوة ، وانسلاخاً يكاد أن يكون كلياً ، ضمن بنية هذه الثقافة .

هكذا تتحدد الحداثة بموضعها بين تقنين : قطب يقف إلى جانب هوة تفصل بينه وبينها ، وقطب يكمُن في مستقبل مبهم تسعى إلى إليه . الحداثة ، إذن ، هي أرض الضياع ، تبه دون علامات ، تبه جسده أدونيس في خلق مهيار الذي « لا أسلاف له ، وفي خطواته جذوره » ، كل خطوة تصنع جذراً ، منه يبدأ النمر ؛ الحداثة صراع بين الماهية والوجود ؛ فيه يصبح الوجود سابقاً على الماهية ، يمدلول معرفي كامل ، لا ففي بحث ؛ وفيه تصبح الخطوة صنماً للكانن . والكانن ، هنا ، ليس استمراراً لسابق ، بل تأسيساً لنسبه للعالم ولكل لاحق . وإذا كان هذا الوصف يبدو حاداً في إطلاقيته ، فإن هذه الحدة علامة من علامات تصور الحداثة لنفسها ؛ وليكورة مشروعها الكلي .

من هذا المنظور ، تصبح الحداثة لا احتجاجاً على السلطة ، أو رفضاً لها ، أو صراعاً معها وحسب ، بل انسلاخاً عنها ، وانتهاء إلى ما يقع خارجها ؛ إلى ما لا يتدرج تحت مجال فاعليتها . وفي هذا للجبال المنفصم ، هذا المدي القضي ، تصبح الحرية شرطاً وجودياً ، لا مطلباً ؛ تصبح متاعاً تم فيه الحركة ، لا هدفاً يسمى إليه . هكذا تعيش الحداثة في مناخ من الحرية المطلقة ؛ الحرية التي تخلقها هي ذاتها ، ولا تمنح لها منحا . وهذه الحرية مولدة لذاتها ، ( self-generating ) ؛ ولأنها كذلك ، فليس ثمة من قيود تحدّها ، أو قوانين مسبقة تضبطها .

٣٨

لذلك نرى هذا التسارع الهائل في التغير من « أوقات في الربيع » إلى « إسماعيل » ؛ من « ألبريق مهشمة » إلى « قمر شيراز » ؛ من أوقات الستينات إلى أوقات الثمانينات . لا يكاد المرء يصدق أن كل هذا كان ممكناً أن يحدث خلال خمس وعشرين سنة فقط ؛ ولم يكن هذا ممكن الحدوث أصلاً لولا تحول الحرية إلى هذا المناخ المخلوق ، المولد للذات ، الذي لا يعمل إلا ضمن الشروط التي تخلفها حيوية غموض الداخلي الصرف ، الذي أحلّ أن أصفه . خلال حوالي عشرين عاماً يتغير الشعر العربي ، والكتابة العربية بأكملها ، كما لم تتغير خلال عشرين قرناً . وكل ذلك يعود إلى التحرر من السلطة ؛ من عبودية الخارج ؛ من عبودية المسبق ؛ من طغيان الماهية على الوجود ؛ أي إلى انقلاب تصوري جوهرى في علاقة الإنسان بالعالم ، وعلاقة الفن بالإنسان وبالعالم ؛ وانقلاب جذري في الحساسية ( sensibility ) لا يقل حدة عن ذلك الانقلاب الذي وصفه فريجينيا وولف حدوثه في أوروبا حين قالت في ١٠ كانون الثاني عام ١٩١١ « تغيرت الحساسية البشرية » ؛ مها بدأ قولها قطعياً في صحتها .

بيد أن هذا الانقلاب التصوري يتم في إطار لا يوازيه فيه انقلاب تصوري معادل خارج الكتابة ، ضمن البنى الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية . ولذلك فإنه يصل إلى طرف الهلوة سريعاً ، بل إنه ليخلق هلوة جديدة ؛ هلوته تنشأ لا بينه وبين الماضي هذه المرة ، بل بينه وبين الحاضر . هكذا يقف معزولاً ؛ وليس أدل على عزله من كون التراجع الذي نراه الآن على صعد سياسية واجتماعية واقتصادية يكشف عن الثبات النسبي الجذري الذي ظلت عليه البنى الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية الكلية ، في مقابل التسارع الهائل الذي حدث على صعيد الفاعلية الإبداعية . هذا الانفصام يكشف ، فجأة ، وحدة الحداثة وعزولتها ، ويجعلها ، إلى درجة كبيرة ، معزولة من حيث مدى فاعليتها ضمن بنية الوجود المرئي الكلية .

١٢

هنا بالضبط تكمن أزمة الحداثة .

إنها ، من جهة ، انقطاع معرفي عن الماضي من أجل الحاضر ؛ وهي ، من جهة أخرى ، اندفاع متصارع بنائى عن الحاضر في اتجاه المستقبل ؛ اندفاع لا يوازنه اندفاع حضارى مماثل . هي تحرير للنص ، للكتابة ، من انعطاب السلطة في كل مظاهر فاعليته ، ضمن بنية ثقافية - حضارية أعمق ما يميزها التمسك بالتسارع لطغيان السلطة على كل جزئية من جزئياتها . هي - الحداثة - مناخ الحرية المطلقة ، ضمن بنية حضارية تعيش في مناخ السلطة المطلقة . هي لغة الشفافية المطلقة ، في سياق ثقافي تتراكم فيه اللغة حتى الاختناق ، ويشتد الإنشاء ببطء السلطة التاريخية والسلطة المعاصرة ، حتى تصبح الكتابة سطحا حامداً لا يشغف عن شيء . هي التحين إلى اكتشاف وحدة ونظام

تومض بالحياة ، بل ما تزال قادرة على نفخ الحياة في جوانب من عالم يبدو كأنه مختصر . ولذلك فإن الحداثة الآن مواجهة بأزمة البحث عن توجه جديد ؛ استشراف آفاق جديدة لنفسها وللعالَم الذى تنبع منه ؛ بل إنها مواجهة بأزمة البحث عن مركز ، أو الإسهام في خلق المركز ، أو البديل الوحيد الآخر ، إذا لم يتبلور ذلك ، وهو التشرد الكلى ، والتحول إلى لعبة هامشية فردية صرف .

٢

#### الحداثة/السلطة

١٣

تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة ؛ بل إنها لتبدو وعياً مشروحاً بالسلطة ؛ بعفتها وتمسكها وبربريتها ؛ تصبح السلطة بيت الحداثة الذى فيه تنمو ، وأفقها الذى تحت تحرك وتنشئ . هكذا يفاجأ الباحث بأن عبارة البيان ، مثلاً ، المكتوبة قبل عام ١٩٥٤ ، التى ترسم عالماً مسحوقاً بالسلطة :

« كنا نعلق في الفراغ ، ولا ننام  
إلا على أصوات هللا للقروض - والعيد  
يتكلمون ، ومن جديد  
يتقبلون - هناك - طاغية جديد » .

تكاد تكون هي العبارة ذاتها التى تظهر في قصيدة مكتوبة في عام ١٩٨٢ .

كما يفاجأ الباحث أيضاً بأن عبارة أدونيس المكتوبة قبل عام ١٩٥٩ :

« تريدون أن أكون مثلكم ، تطبخونني في  
قدر صلواتكم ، تمزجونني بحساء العساكر  
وللفل الطاغية ، ثم تصبئونني خيما  
للوالى وترفعون جميعي يرقاً »

تعود إلى الظهور في « إسماعيل » ، آخر قصائده المنشورة ( كانون الثانى ١٩٨٤ ) ، مميزة وجوداً إنسانياً مشبوحاً تماماً بالسلطة ، بحيث إن عبوره السلطة ، في النص الشعرى ، تنسحب إلى المستوى السفلى للقصيدة ، مشكلة هوامشها التى تلعب دور تجسيد اللاوعى أو تحت الوعى المحشوب بالربح ؛ بصور السلطة المدمرة الممزقة المقطعة ، في وحشيتها وسحقها للإنسان :

هلمش ( ٩ ) طهنازى - لم يزل يمدى ببلع شقيقه  
ويقتل كل مخالف .

( ١٠ ) ... ولظله  
عَسَسَ ، وَتَجَجَّرَ ...

في العالم ضمن بنية ثقافية أكثر ما يسمها الانحياز والتفت - اعتماد النظام ، وتعالى المركز . هكذا تحرك الحداثة ، على صعيد معين ، في مسار مضاد تماماً لحركة الوجود العرى . وليس ثمة ما يعادل تنامي الحداثة المتسارع داخل مناخ الحرية ، سوى تنامي السلطة المتسارع في مناخ اللا حرية .

هكذا تنتهي الحداثة إلى نقطة اللاعلاقية ، لتصبح انقطاعاً عن الماضى من أجل الحاضر ، وانفصالاً عن الحاضر من أجل المستقبل .

يبد أن هذا المسار ، ليس كما قد يقترح البعض ، دلالة على هامشية الحداثة أو على تبعيتها الثقافية للغرب ؛ بل العكس هو الصحيح ؛ فهذا المسار هو بذاته بؤرة تضجر الدلالات . وما نحن بحاجة إليه هو التوجع النقدي المتعمق الصارم ، الذى يستطيع أن يوضح هذا المسار ضمن بنية المجتمع العرى ، ويكتنه دلالاته ، كما استطاع « لوسيان جولدمان » أن يوضح تجربة الرواية الجديدة ، مثلاً ، ضمن بنية المجتمع العرى ، ويكتنه دلالاتها . وذلك مشروع لبحث مستقل ليس يوسى القيام به الآن ، مع أنه جزء من عمل طويل أحول أن أنتجه . وسأكتفى هنا بإشارة سريعة إلى بعد واحد من أبعاد هذا التعارض الذى ذكرته .

١٢ - ١

لقد جسدت الحداثة في حركتها انحياز المركز ؛ انحياز الإجماع ؛ والتفتت . ولقد كان هذا البعد فيها بدءاً ثيولياً ( من وجهة نظر ميتافيزيقية ) ، وبعداً تجسدياً ( من وجهة نظر علم البنية ) . ذلك أن الحداثة بلورت رؤى العالم في مجتمع وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط ثقيلة ؛ ضغوط الصدام الحضارى بين الغرب والعالم العرى ؛ والصراعات الطبقة ؛ والبحث عن الحرية ؛ والتفتت للمدى الضخم ؛ وتحول للمجتمع إلى مجتمع استهلاكي ؛ وتفككت البنى الطبقية التقليدية ؛ وبرزت البروجوازية الكبيرة ذات القاعدة التجارية الاستهلاكية .

هكذا عبرت الحداثة عن مرحلة تجسيد الرؤى الجماعية ، في مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل ؛ وعن امتلاك مركز شعورى وتصورى مشترك ، إلى مرحلة فقدان المركز وانحياز الإجماع . ولقد جسدت هي في خصائصها الفعلية حركة الانحياز والتفتت هذه .

لكن الحداثة ، حتى في سياق التفتت هذا ، ستبدو ذات يوم الإنجاز الرئيسى ، أو أحد الإنجازات القليلة المهمة ، لحركة التحرر القومى والاجتماعى والثقافى والاقتصادى التى اجتاحت العالم العرى بعد منتصف القرن الحالى . وإذا كنا نشهد الآن عصر انحسار هذه الحركة ؛ انحسار مد الاستقلال عن التبعية للغرب ، والفكر العلمانى والقومى ، فإن الحداثة الأدبية ما تزال

في هذا اللاوعي المحقوق يصبح لظل الحاكم عس  
وينكجيرية ، وتمجيد السلطة الماحقة لا في اللحظة الحاضرة  
فقط ، بل في امتدادها الغائر في جذور تاريخ الأمة - الثقافة .  
وفي هذا اللاوعي نقترب إدانة السلطة بالطلق ، بحيث يتسع حتى  
التسؤل في وجهها :

هلمس (١٧) ذبح م وجلاون يقتسمون جلد ذئبيهم

(١٣) أهدي قرقماس لزوجه سورا

من عظم طفل .

(١٤) أجراء سلطان/أنت مغفل

أم جاهل لتقول : لا ؟

وتتجل فجيعة هذا الماشي في أنه يمثل صوتاً مؤنباً يعلو على  
صوت برى في جسد النص يقول :

... /ونخلف من جس الرغيف ، وما نقول لقاتل

نصح الدماء وسائلاً ؟

صوت لا يقول لا ، لا يرفض ، أو يمتنع ، أو «يشاغب» ،  
بل يعبر برعب عن انسحاق ، ويتساءل تسؤل العاجز المشلول  
عما عساه أن يقول ، وما يقوله ليس إلا الصمت المشبوح .

١٣ - ١

وكما تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة في بعدها السياسي ،  
كذلك تبدو مسكونة بالسلطة في بعدها الاجتماعي ، متجسدة في  
السيطرة الطبقية والاستغلال الطبقي . ويزدحم شعر السياب  
والبياتي وعبد الصبور وأدونيس وأحمد حجازي ، وشعراء آخرون  
لا يحصون ، بهذا الوعي المدمر للسيطرة الطبقية التي تنقذ كل  
ملح إنسان ، وتصل إلى حد الطغيان الوحشي على الإنسان .  
هكذا يصرخ البياتي مثلاً :

«وعلى المعابر في الجليد

تسبب أطياف العبيد

.....

نحن المرأة

بالأسس سخرنا الطفلة

لبناء هوى السحريات،

أو :

«قرنا على السبع لما تزل

مروحة ، بانتظار النعام

وأطفالنا في عماش الحقول

يسوقون أعضائهم للحمام

وفي شرقنا قرية ، لم تزل

يباع بها التمس مثل السوامه

ويكتب أدونيس يصف العامل والفلاح :

١ - «وعاملها في يديه ، يثل يديه ..

ويسلب حتى جيبه

ويسلب حتى طحيته

ومحسى ، وخلف خطه تن وتلدب أبوابها الحزينة

٢ - «يسك بالمحرار في صدره

قيم وفي كفيه أقطار

يلوى دماء وصلاة له

يبفره الجائع والدار

يا طاملاً دق شرياته

في ثعماً الأرض

مشرع الساعد مستكبراً

يتشه الجوع ولا يغضى،

١٣ - ٢

هذان البعدان لتجسد السلطة ومسحقها للإنسان هما من  
الكونيات الأساسية للوعي الحديث . منها تفيض الكتابة ، أدبا  
وغير أدب ، شعراً وقصة ومسرحاً ورواية . وهما بعدان داخليان  
لتجسد السلطة الوحشية ، يقضيها ويزيد حدة وهي الإنسان جها  
بعد ثالث لا يقل في شراسته عنها ، هو البعد الخارجي مصدرها ،  
الذي يتحول إلى بعد داخل في اختراق تأثيره لتسيج الحياة كله ؛  
للوجود الإنساني اليومي ، وفي تلاحم مع معنى السلطة السياسية  
والطبقية . ومن الجلي أنني أعني بذلك سيطرة الغرب في أبعادها  
الاستعمارية المباشرة (إسرائيل من بينها) ، أو الثقافية  
والاقتصادية والاجتماعية التي لا تقل مباشرة في عمق نفاذها إلى  
لحمة العالم . ولقد كان أدب الحداثة وما يزال ، في جذوره  
وتفرعات أغصانه ، تجسداً لوعي ضدي يشترك في صراع لا يني  
مع هذا البعد المدمر للسلطة وما أظن هنا بحاجة إلى تقديم  
أمثلة ؛ فالأدب الحديث يقض بها ، على نحو يسمي على توفير  
شيء من الوقت والمكان في هذا البحث المحدد زماناً ومكاناً .

١٣ - ٣

تستحق هذه الأقسام الثلاثة درجة من التركيز لا يسمح  
المجال الحاضر بتوفيرها . كما تستحق أبحاثاً عدة متفصية ؛ بيد  
أنني ، هنا ، لن أتأبهها ، لا انتقاساً من أهميتها ، بل بحثاً عن  
تجليات أخرى أكثر خفاء لملاقة الحداثة بالسلطة ، واختياراً  
للتركز على جانب لا أظنه أضعف إضافة كافية ، بدلاً من جوانب  
اهتم بها عدد من الباحثين .

ولذلك فإني سأغادر هذه المنطقة المليئة بالصراع المعزق ،  
بالثورة والطموح والأمل والحلم والإحباطات والتضجع ، لأدخل



بعيد . يتحول الخارجى إلى الشخصية التى تحتل المركز ضمن المجال الثقافى . وتنقل الكتابة الخارجية من المهنس لتصبح الثقافة الأكثر مركزية وانتشاراً . فالكتاب المقروء اليوم فى العالم العربى ليسوا كتاب الثقافة التقليدية ، بل كتاب الحداثة . ولعل هذا المهرجان نفسه ، الذى ينسب إلى نفسه صفة تجسيد والإبداع العربى أن يكون شهادة على صدق هذا الوصف ، بين يرضهم من كتب وشعراء ونقاد .

لا يشوه صفاء الصورة التى أرسها هنا ما يشيع أحياناً عن ارتباط المثقفين والمبدعين بأنماط عقلانية معينة ؛ بأحزاب أو اتجاهات ، تصل إلى السلطة ، وتمارس القمع على اتجاهات متنافسة . إن هذا النمط من العلاقة هو فى الغالب ارتباط عقلانى مغاير لنمط الارتباط بالسلطة الذى عرفه الأدب القديم .

٣

### الحداثة / سلطة الترميز

١٥

كان يمكن أن أبدأ بوصف الحداثة بأنها : فنق النمذجة ، وأن أنتهى بوصف الحداثة بأنها : فنق النمذجة .

لكن إذا كانت الحداثة فنق النمذجة بالنسبة إلى القديم المملى المتشكل الفتن الكامل ، فإنها تعنى من درجة أعنى من التوزع والقلق ؛ إذ تنفك بإزاء المواجه هنا مستقبلاً ؛ بإزاء آخر خارج نفسها ؛ خارج جديدها التاريخية ، آخر غريب ؛ وفى هذا الواقع ، ليست الحداثة فقط فنق النمذجة ، بل إنها فنق مواجهة المتفوق ؛ أى أنها فنق الصراع مع نموذج أسى تحاول أن تمثله وتتجاوزته وتظل ، فى الوقت نفسه ، مائكة لشروط تميزها الجوهرى عنه ، بقدر ما هى فنق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه ، والابتعاد عن عروقه الأعطوبية . والحداثة بهذا المعنى ، صراع مع هذه الطبيعة الأخرى لوجودها ، ولعلموحاتها ، ولشروطها النهائية ؛ فهى تنفك دائماً بين آخر داخلى وآخر خارجى .

من هذا الصراع ضد النمذجة ، كان توتر الحداثة وقلقها العميقان ؛ ومنه أيضاً ، تنبهاها الداخلي . فالخداثة هى ظاهرة الانكسار ؛ ظاهرة التضاد الداخلي . وفى ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالى ، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس ، متعدد الدلالات ؛ ونفهم طغيان التضاد والمفارقة الضدية فيه ؛ بل إننا نستطيع كذلك فهم التناقضات الحقيقية ، لا الوهمية ، التى تمتد فى جسد الحديث .

١٥ - ١

لأن كل نموذج تجسيد للسلطوية ، ولأن الحداثة هى فنق النمذجة ، فإن الحداثة ، تجديداً . هى فنق الصراع مع

منطقة أقل إضاحاً وأكثر صمناً ، بأشاً فيها من نمط علاقة الحداثة بالسلطة فى النص المنج ، وفى أبعاد منه بحاجة إلى استتقاق .

لكنى سأحفظ هذه الأقسام الثلاثة خلال عمل كله متبناً ، لا إطاراً فقط ، لكل ما تقوم به الحداثة على مستوى النص ، وبينه أساسية مولدة لبني أكثر خفاء وتعقيداً وتشابكاً ؛ بل إننى سأشير ، موضحاً من أن إلى أن ، إلى هذه الأقسام - البنية - المنبع لأنفس ظاهراً ما ، أو أبهى نقطة لا تنمى بغير هذا الإنصاح .

١٤

لقد كان ارتباط الأدب بالسلطة فى تاريخ الكتابة العربية أحد أبرز العوامل التكوينية لها . ولهذا الارتباط أبعاد مختلفة ، ليس أهمها الارتباط الفيزيائى - المكانى للأدب بالسلطة السياسية (تصور الحكم : المدينة - المركز ، مراكز القيادة والإدارة والحكم) ، بل التأثير الداخلى لهذا الارتباط على صعيد رؤية الكاتب للعالم ، وحرية فى التعبير عنها ، ثم على صعيد بنية القصيدة نفسها . وإذا كانت الأمثلة المشهورة ، مثل حكاية ذى الرمة وبنت وما بال عينك منها لئام ينسكب ، تظهر التأثير الجزئى لجمودية الأدب للسلطة ، فإن التأثير الأكثر خطورة لم يكنه بشكل جلد حتى الآن . لقد حاولت أن أظهر فى دراسة لقصيدة أبى نغم :

وقت حواسى المدمر فهى تفسر

وغدا الشرى فى حليبه يتكسر

كيف أن عبودية الأدب للسلطة تؤدى إلى تشويه رؤى الشاعر الجوهرية للوجود ، وإحداث خليلة مدمرة فى بنية القصيدة . لكننا ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر من العمل ، من أجل إدراك المدى الكامل لهذا التشويه المدمر فى تاريخ الكتابة العربية .

لكن الوجه الأعمق خطورة لعلاقة الأدب بالسلطة ، بالنسبة لفرسي فى هذه الدراسة ، هو كون الأدب على الدوام تقريباً ، تصيراً عن إيديولوجية الطبقة الحاكمة ومصالحها السياسية والاقتصادية . وقد أدى ذلك إلى بقاء الكتابة المأثرة هامشية تمسح خارج الثقافة السائدة ، لا تنفذ إليها من الداخل لتلمح حتى دوراً تحويلياً ، فى غياب أى إمكانية للعب دور تمثيل أو تغييرى . بكلمات أخرى ، ظلت الثقافة السائدة ثقافة الداخل ، وظل الخارجى خارجياً هامشياً ، معطوساً طمساً يكاد يكون كلياً .

بالقياس إلى هذا الوضع ، يبدو أدب الحداثة مختلفاً جذرياً من حيث علاقته بالسلطة ، ومن حيث دوره فى تشكيل الثقافة السائدة ؛ ذلك أن هذا الأدب هو أدب اللاسلطة ؛ أدب رفض السلطة ؛ وهو فى دوره هذا يصبح أيضاً الثقافة السائدة إلى حد

السلطة . ولست أعني بالسلطة هنا شكلاً جازعياً ، بل السلطة في شكلها المطلق ، أي سلطة النموذج : النموذج المشكل تاريخياً ، أي الماضي ، والنموذج المتسبب إلى آسأم ، أي المستقبل ، وصل كل الأصعدة التي يمكن للنموذج أن يتشكل عليها .

كانت حداته أي نواس ، جذرياً ، إبتائاً بالحاضر في مواجهة الماضي . لكن الحاضر كان مطلقاً ؛ كان زمن الكينونة الراهنة ، ولم يكن ثمة أمام أي نواس شكل للمستقبل . لذلك كانت حداته إغراقاً في اللحظة الراهنة ، لا بحثاً عن مستقبل . وكانت حداته أي تمام أيضاً ، جذرياً ، إبتائاً بالحاضر ؛ يحاضر اللغة بالدرجة الأولى ؛ بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج ؛ ولذلك لم يكن لبعته هو أيضاً أفق مستقبل ، بل عن انتفاض في حمة الحاضر .

تمثلت سلطة النموذج في وحي أي نواس في تجليات عدة ؛ بينها النموذج القيمي ، والنموذج اللغوي المتجسد في بنية القصيدة ، والنموذج التصوري المتمثل في الإصرار على اكتمال العالم ، وكون الفكر متشكلاً تشكلاً نهائياً ، ومفهوم الوضوح . لذلك كانت ثورته على سلطة النموذج متعددة الأبعاد ؛ فقد رفض النموذج القيمي ، وغاص في تجربة المحرم ، معتبراً المحرم وسيلة المعرفة الوحيدة لعالم لم يكشف بعد ؛ ورفض النموذج اللغوي لمزق بنية القصيدة ، وقلبها ، وأعاد تشكيلها ؛ ورفض نموذج الوضوح فعد الشعر بحثاً عن اللاتناهي والغامض والا متشكل والمتعدد . تجمل ذلك آياته الفريدة هذه :

وغير أني قائل ما أأتان  
من ظنون ، مُكَلِّبٌ للميمان  
أخذ نفسي بتأليف شيء  
واحد في اللفظ ، شق للممان  
قائم في الوهم ، حق إذا ما  
رمت مسمى الكنان  
فكان تابع حسن شيء  
من أسامي ليس بالستان ؛

وتمثلت سلطة النموذج لدى أي تمام في الإجماع على صورة واحدة للعالم ، في الفهم وعلاقته بالقول ، وفي اللغة المجازية - الاستعارية ذات البعد الواحد ؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيداً للفضدية ، وتعميقاً لتعميد العلاقات الاستعارية في العالم ، ونقياً للوحدانية ، ليحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانها .

وتمثلت سلطة النموذج لدى المتصورة في كون الدين نظاماً من الإجراءات والممارسات القسبية ؛ وفي القواعد والقوانين ؛ وفي

القسم الحد بين الإنسان والإله ، وبينه وبين الأشياء في العالم . ولذلك رفض الحلاج هذا القسم الحد ، وأعلن أن من في الجبّة هو الله ، وأن « أنا من أموى ومن أموى أنا » . كما رفض الدين - النظام ليفوص في الدين - التجربة الروحية ، تجربة الحلول في العالم ، والحلول في الخالق .

## ١٥ - ٢

أما في العصر الحديث ، فقد تجسدت سلطة النموذج أولاً في اللغة الشعرية : جماعيتها ، سلطوتها ، تقريريتها ، ووصفيتها ، وخارجيتها ، وتقليصها للتجربة الإنسانية إلى سرد مباشر ؛ ثم في الصيغة الإيقاعية الصامدة الرتيبة للشعر ، في إخضاع المجلس الشعرى لقواعد النظام العروضي - التنقيضي ومعطياته المسبقة ، التي تشكلت خارج القصيدة .

كذلك تجسدت سلطة النموذج في تحول الشكل إلى حاصل إيديولوجي للدلالة ؛ إلى طقس يزدحم بفاهيم السلطة الدينية ، والسياسية ، والاجتماعية .

وتجسدت سلطة النموذج أيضاً في مفاهيم المحدودية والحارجية ، والعودة إلى القدم ، ووحدانته المعنى ، والوضوح .

أخيراً ، تمثلت سلطة النموذج في تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد ، نقية من الالتباس ، لفكر متشكل جامز .

وتجل ذلك كله في الفصل التالي بين المعنى والمبنى ؛ بين الفكر والأداة ؛ ثم بين الشكل والمضمون .

في مثل هذا التصور ، تكون الوظيفة الوحيدة للوعاء هي الاتساع لما يصب فيه ، وحفظه ، وإيصاله إلى المتلقي . أما الوعاء نفسه فليس له من الخصائص المميزة إلا تلك التي تتعلق بصلاحيته ، عل المستوى الدلالي الصرف ، لنقل المحتوى .

كان أول من حاول تدمير هذه الثنائية ، بجديّة ، أبو تمام ، لكن تدميرها العمل لم يتم إلا في الكتابة الحديثة . وهنا أصبح رفض سلطة النموذج يتجلى في :

١ - تدمير هذه الثنائية تصورياً .

٢ - تدميرها عن طريق قلب العلاقة بين الفكر للمشكل الجاهز واللغة المبررة عنه ، إلى علاقة بين اللغة والفكر الذي تبذعه في أثناء تشكيلها .

٣ - تدميرها عن طريق نقل تركيز العملية الإبداعية من مستوى المرسل إلى مستوى نظام الترميز ؛ من الـ "mes" إلى الـ "sage" ، "code" .

وذلك يعيد إلى فرضية حول الحدثة كنت قد طرحتها في

جديدة . هكذا تصبح اللغة نفسها تجربة فنية ؛ تغدو الكلمة أحد المجالات الأساسية لفاعلية الحداثة ، لشكلها ، وتوحيدها ، ويحتلها المحموم ، وتسلو لانها وتلقفها . ومن السهل جداً أن يجمع الباحث مجموعة مختارات ضخمة عموماً بالأساس اللغة/ الكلمة/الحلق بالغة بين ١٩٥٥ و ١٩٨٠ ؛ مجموعة لا سابق لها في تاريخ الشعر العربي أو الكتابة العربية ، إلا في إشارات سريعة ( لكنها حادة الوقع ) عند أبي نواس وأبي تمام ، وفي نصوص صولي كالتغري . لكنني لا أتري فعل ذلك هنا ، بل سأكتفي بالإشارة إلى نصوص عبد الوهاب البياتي ( كلمات لا تموت ) ، وأدونيس ( أورفيوس ، العهد الجديد ) ، وأحمد عبد المعلى حجازي ( المجد للكلمة ) .

يبد أن الطبيعة الضدية لوعي الحداثة للغة تتجلى هنا أيضاً ؛ فالحداثة لا تری موت اللغة فقط ، ولورات هذا الموت واكتفت بذلك ، لتحولت إلى رؤية وسيلة البعد ، وفقدت شيئاً من جوهرها الأصل . ففى اللحظة نفسها التي تری الحداثة اللغة فيها - أرضاً خراباً ، جنة هائلة ، تراها أيضاً ، وإلى درجة باهرة الحدة ، لغة مكشّمة عشيرة بالسلطة ؛ لغة يتلفها تاريخ الإيديولوجيات السلطوية التي صنعت تاريخ الثقافة . هكذا تبدو اللغة عبثاً هائلاً ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف ، التراكمي ، السلطوي ؛ هكذا تمانين اللغة باعتبارها لغة السلطة فقط ولا شيء آخر . وتؤدي هذه الرؤى إلى تحويل اللغة نفسها إلى كابوس الثقافة السلطوية الضاغطة على عصب الحياة الجديدة التبرعمة ، وإلى دريئة السهام الممزقة التي تصوبها الحداثة .

من هذه الخصوصية في رؤى الحداثة للغة ، ينشأ مصدر أساسي من مصادر تميزها وحركتها ؛ فإذا كانت الحداثة الغربية في كثير من أعمال وادعائها استجابات لازمة اللغة الحاضرة بالعودة إلى لغة الماضي ، فإن الحداثة العربية لا تستطيع - عقائدياً - أن تجد متغذاً في مثل هذه العودة . فاللغة - الجثة - السلطة التي تواجها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكسر الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة . لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل ، حركة التضير للغة الحاضرة ، والتضير للمتيك بحثاً عن لغة جديدة . وفي هذا البحث قد تلقأنا بلغة تكمن مظلونة في ثنائياً جسد الماضي ، في الموارش التائوية منه ، نقيه من سلطوته وجبروته سوته ، فتحضنتها بحثو ، وتقذلتها إلى مسارها الجديد ، لا دلالة على حيوية لغة الماضي ، بل دلالة على عصف قمعها وسلطونتها ، إذ لم تسمح لهذه الموارش المضيق بالمو والتفتح والانتشار لتثير بنية الماضي . هكذا يكتشف أدونيس التغري مثلاً ، ويعود البياتي إلى الحليم ، وعبد الصبور إلى الحلاج ، وشعراء آخرون إلى نماذج مشابهة في هاشميتها الثقافية ، وفي طبيعتها القرينانية لو ، على الأقل ، في كونها ضحية ثقافة السلطة المسيطرة . هكذا يؤسس أدونيس خيط تواصله مع كوكبة المبدعين في الماضي :

مكان آخر ، ويظهر في الوقت نفسه ترابطها مع تصوري للحداثة ، وكون التصويرين جزءاً من نظام فكري واحد متكامل . وسأخصص لهذه النقطة فقرة مقبلة .

بهذه الوجوه كلها ؛ كانت سلطة النموذج التي تواجه المبدع الحديث خلاصة لجميع وجوه سلطة النموذج التي واجهت أبا نواس وأبا تمام والصوفية ، بالإضافة إلى مكونات جديدة نبتت من الواقع المعاصر ؛ من البنى الاقتصادية ، والسياسة ، والاجتماعية المعاصرة . وقد شكل هذا المزيج سلطة نموذج أكثر شراسة وتعقيداً وطغياناً من أسلافه .

من هنا كان رفض الحداثة الجديدة لسلطة النموذج أكثر تشابكاً وعمقاً وتعقيداً وشراسة ، كما كان في الوقت نفسه أكثر التباساً وتعقيداً وضدية ، بل تنافساً أيضاً .

من طرف آخر ، كان العالم الحديث قد فتح آفاقاً لاكتشاف لم تكن متاحة أمام الحداثة القديمة ؛ اكتشاف الذات الإنسانية ، أولاً ، في حمية الداخل ، في إيهام اللاوعي وانشجانه بالريغيات الكبيرة والشهوية المقموعة ؛ ثم اكتشاف الإنسان ومركزية في الوجود ، انهيار السلطة الإلهية المطلقة ، ولا مشروعية السلطة السياسية المطلقة ؛ ثم اكتشاف طبيعة اللغة التشابكية ، التعددية ، المتنبسة ، وفاق الحرية الفردية ، ثم تحرر الطبقات الفقيرة النسي ، وتنامي فاعليتها ، ودورها في صنع النظام الاقتصادي والسياسي ، ومنه شكلاً جديداً متميزاً .

بكل ذلك أصبحت الحداثة الجديدة مغامرة أغنى ، وبغنية أعظم ؛ اكتشافاً أسس وانحساراً أشد ؛ أصبحت أعمق داخلية فيها هي في الوقت نفسه أكثر قدرة على فهم العالم الخارجي ؛ أصبحت أكثر تعقيداً فيها هي أبعد خصوصاً في البلا محدود واللا عدد ؛ وأصبحت أكثر حمية فيها هي أحر وعياً للانفصال بينها وبين العالم ؛ أي أنها أصبحت بذرة للتناقضات أكثر احتدامية وغزارة فيض .

٤

#### الحداثة/السلطة/اللغة

١٦

الحداثة ، في كل تجلياتها ، وهي ضدى حاد للغة ؛ وبالتخصيص ، لازمة اللغة . في هذا الوعي ، تبدو اللغة أرضاً خراباً ، ساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة ؛ شجرة يابسة ذؤ صخره ومصادية . وفي هذا الوعي ، يصبح السؤال الباهر هو ، كيف تنمر هذه الأرض الخراب من جديد ؟ كيف تدور الساقية ، يفيض منها الماء الحى ثانية ؟ كيف تنورق وتزهر أعضان الشجرة اليابسة ؟

ويأتى جواب الحداثة بأهراً كذلك : تضير اللغة ، نسف البابس والخراب من الداخل ، من أجل أن تنضجر فيها حياة

د متلثراً بدمى ، أجمه - يقود

حلم ، ويصيفى يريق -

حيات بقى لاين رشد

ولأى نواس والرضى

وكتبت للطاقى أن يأتى ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أتر

واحد ، وابن خلدون -

سملن آية الأشقاء ، وسومة السليم الأولى ،

اقتبسنا في هذه الدراسة ( « إسماعيل ، أدونيس » ) . فالصيغة التي نعمل بإعادة صياغة العالم ، لا تصوغه من حيث هو عالم من الأشياء فقط ، بل تصوغه ، بالدرجة الأولى ، بما هو عالم من الكلمات ، عالم اللغة . ونحتل اللغة في هذه الصياغة الجديدة مكانة مركزية ، بل المكانة الأكثر مركزية ، والأشد محسوسة ، بين مكونات العالم الجديد :

« هوذا ، سأرسم كوكب الفسق المضيء على يدى ، لكى أحيى وردة

ذبلت ، وكتبت قطفتها

من شرقة الزمن الذى أحيته

ولكى الأمل طيبها بكراً ، يرد إلى العناصر سحرها

ويقول للغة اتبعينى

هذا هو الفسق الجليل ، قتيله يرث القليل

هذا هو الفسق الليل .

ويستجلى ذلك بصورة أكثر كمالاً في المقطع الذى اقتبست منه قبل قليل ، والذى سأعود إليه في صورته الكاملة :

« متلثراً بدمى ، أجمه - يقود

حلم ، ويصيفى يريق -

حيات بقى لاين رشد

ولأى نواس ، والرضى

وكتبت للطاقى أن يأتى ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أتر

واحد ، وابن خلدون -

سملن آية الأشقاء ، وسومة السليم الأولى

وتفكك اللغة الدفينة

في غابة الأشياء - نقرأ صخرة

غمضت ، وتسمع ما توشوش بإسميه

ويدور في خلد الحفول :

الحب زهرة رغبة

والشر فائمة المقول .

هنا تتجلى رؤيا الحداثة للغة في واحدة من صورها الموجزة البهية ؛ فاللغة تتروى وتتصلب ، وتموت ؛ تتغلغل في فئرة الأشياء الجلجلة ، بل في غابة الأشياء . ووظيفة الحداثة ، في امتدادها التاريخي ، في استحضارها للتيارات التى شكلت الثقافة - الحضارة ؛ الثقافة التخرّصية ، هى أن تعجز بكارة اللغة من جديد ؛ أن تعيد العالم إلى سليم أولى يهيس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى ويلور ويجمد . والحداثة تصفى هذه الوسوسة ، تفصل صدا الحساسية المتجمدة ، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكراً ، جليدة ، مدهشة ، طرية . الحداثة تقرأ المهم الصلد ؛ الصخرة التى غمضت على تلك الحساسية الصلبة ؛ والحداثة

لأن اللغة هى ، جوهرياً ، النظام الاجتماعى الأكثر خصوصية ، فإن الثورة على السلطة ، وهى التواء التالى لجماعية الوجود الإنسانى ، تتجسد أولاً في الثورة على اللغة ، في مجال الفن الإنسانى . ولأن اللغة هى الجهاز الاجتماعى المنظم ، فإن ثورة الحداثة على اللغة ، وبماولة تأسيس لغة فريدة متجددة طرية لدى الفنان الفرد ، تصبح المحور الذى يتبلور فيه أزمة علاقة الحداثة بالجماعة . ذلك أن الحداثة كانت ، وما تزال ، حركة في اتجاه المجتمع ، في اتجاه قضاياء وتطلعاته ويصده عن حياة أفضل . لكنها في محاولتها تجسيد تطلعات هذا المجتمع ، لم تستطع ، بل لم تشأ ، أن تكون لغة له . قلغة المجتمع هى بالتحديد ، اللغة - النظام الاجتماعى الموروث . ولغة الحداثة هى اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة . وهنا يحدث الشرخ بين الحداثة وبين الشرعية الإنسانية التى إليها تنتمى ، وعن قضاياءها وتطلعاتها تعبر . هكذا تصبح لغة أدونيس الشعرية المحسنة للاتجاه المطلق لشرعية إنسانية مغلدة ، قسوة ، إلغازية بالنسبة لهذه الشرعية الإنسانية عنها ؛ وهكذا أيضاً تتصد لغة البياني ودرويش عن اللغة الجماعية كلى أصبحت أكثر دخولاً في الحداثة . وكلما ازداد قرد الحداثة على اللغة - النظام الموروث ، ازداد الشرخ عمقاً بينها وبين الشرعية الاجتماعية التى إليها تنتمى . بيد أن هذا لا يعدل أن يكون شرطاً تاريخياً صرفاً ، قابلاً للجواز ؛ لا لأن الحداثة تغير علاقاتها باللغة - النظام ، بل لأن التغير الذى تخلفه الحداثة سيؤدى في النهاية إلى تغير اللغة - النظام عنها ، وإلى تحول هذه اللغة الجديدة المبدعة إلى لغة المجتمع . ذلك في طبيعة تاريخ العلاقة بين الفن والعالم ، والفن واللغة ، لا خروج عليه إلا حين تكون الحداثة طرفة مفاجئة هامشية . والحداثة العربية المعاصرة ليست ، في بيقى ، مثل هذه الطرفة ؛ إنها حركة تاريخية مرتبطة جفرياً بالتحويلات الطبقية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الثقافية ، الفكرية ، داخلياً ، وبالتحويلات على صعيد علاقة الثقافة العربية بالآخر ، أى خارجياً/عالمياً . وحركة كهذه لا تكون طرفة أو حدث يمكن أن يحصى بسذولة . وتتجسد هذا التحوّل انفتاحاً لتجديد اللغة وتحتشد الخيط في عبوره الأعمق دلالة حين يصبح صاحب ذا طبيعة مدعى لثباته من بداياته إلى آخر القنائد التى

بين مستويات الذات وطبقاتها) تفت التجليات الكثيرة الأخرى لاندفاع الحداثة من المعلق إلى المتفوح ؛ وبين أبرزها موضوع يحثي الآن : تجليها في النص الأبى نفسه . وهنا يمكن أن نعاين التجليات المختلفة لحركة المعلق / المتفوح على مستوى شعوى يلف النص كله في وجوده التغييبي على الصفحة ، ثم اتحداراً إلى المستوى الأكثر تحديداً ، المكون اللغوي الجزئي مروراً بالمكونات الأخرى للنص جميعاً . هكذا يمكن أن تصور الأمر في إطار مصطلحين شائعين في علوم أخرى ، أنقلها إلى هذا السياق لوصف الظاهرة التي أرسدها ، هما مصطلحا الـ (macro) والـ (micro) ؛ واستخدامهما يمكن أن يتحدث عن مجل حركة المعلق - المتفوح على مستوى الـ (micro text) وامتدادها الشامل لتصل إلى مستوى الـ (macro text) .

لكنني قبل أن أركز على هذه العلاقة الأساسية التي أضفيها ، أي علاقة المعلق - المتفوح ، أود أن أتأقش بشيء من التفصيل الخبيء الساعظم لدراسي للحداثة بوصفها رفضاً لنسطة ، متجسداً في طبيعة النص الذي تخلفه . ويشتمل هذا المحيط في الانحناء التوجيهي للنسطة ، بكل تجلياتها ، بالشكل . ودون فهم هذه العلاقة ، ستبدو دراستي لفهوم النص المعلق / النص المتفوح فاقلة لمحوور تمام واضح .

٦

السلطة - الشكل - الطغس

١٩

الحداثة ، جوهرها ، ليست رفضاً للشكل فقط ، بل هي رفض للنشكس . إنها وهي حصاد لحظوة التشكس ، لأن التشكس ، النهائي ، المجلد ، الواضح ، هو وحده القابل لأن يكون طقساً ؛ والطقس تجسيد أسمى للنسطة . والسلطة لا تعبر عن نفسها ، أولاً وأخيراً ، إلا عن طريق الشكل - الطغس . فالسلطة لا يمكن أن تسمح لنفسها بأن تكون هذا الملام .

من هنا نرى أن أول سمات السلطة في الفكر الديني ، مثلاً ، تأسيس الأشكال - أي للممارسة الطغسية - حتى في الغياب المطلق لأي دلالة واضحة أو للمضامين . لذلك يقوم الفكر الديني على مفهوم التحريم والتجليل . والمحر دائماً ذو شكل بارز ومرتبب جذرياً بعمارسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طقوس . كذلك من الدال أن السلطة السياسية تتجسد في أشكال : منصب الرئيس ، القائد ، وجال الشرطة ، المجالس ، اغيئات . وهي لا تنكس بذلك ، بل تتمايز شكلانيا بالآزياء . هذا التمايز ليس له مضمون ، بل يتضغ للدلالة عبر سيميائية الشكل فقط . ومثل السلطة الدينية والسياسية مما ، تتجسد السلطة الاجتماعية أيضاً في أشكال : (سلطة الأب ، المدرسة ، الجامعة ... السخ) ، وهذه العلاقة العميقة بين

تغوص في روح الأشياء الحية ، تغري ههما ووشوشها ، وتتجاوز معها على مستوى هذا المصم وتلك الوشوشة ، بل إنها تغترا حتى ما لا يمس أو يوشوش ؛ تقرأ الضمير الذي يجس قبل أن يعبر عن جهسه بلفظ أو إشارة أو إيحاء ، والحداثة ، في النهاية ، تمنح الشعر مفتاحاً لتجديد العالم ؛ لتضخ مغاليق العقل إلى العالم ، وتفتح مغاليق العالم أمام العقل .

٥

الحداثة : المعلق / المتفوح

١٨

حين أصف الحداثة في إطار المعلق / المتفوح ، كما فعلت في فقرة سابقة ، تبدأ سلسلة من المستويات التي تتجل عليها هذه الخصبة المكونة للحداثة بالتأليور . ثمة ، أولاً ، مستوى حضاري كل تتمثل الحداثة فيه انطلاقاً من المعلق وانفتاحاً على الآخر الحضاري . وتصبح الحداثة ، بهذا المعنى ، انفتاحاً على الحضارات الأخرى ، وبشكل خاص ، على الغرب - فوجز السيطرة والقوة والسلطة والتقدم ( في مرحلة تاريخية عدة على الأقل ) . وتصبح الكتابة المرية ، والشعر العربي بشكل خاص ، مساحة مفتوحة مفتوحة ، تزدهم فيه الشرارات الواقعة ، شرارات الاصطدام بالآخر الحضاري والآخر الفني - الشعري . لكن هذا المستوى من علاقة المعلق / المتفوح هي أقل ما يثير اهتمامي في السياق الحاضر ، ولذلك سأكتفي بالإشارة إلى أهميته ، دون تفصّل لإيحاءه .

على الطرف الآخر من تجليات علاقة المعلق / المتفوح يقف التجلي الأكثر خصوصية ، وفردية ، ومحدودية ، وهو ما سأسميه الانفتاح على الداخل ؛ الانفتاح الذي يمثل حركة من الخارج المعلق ( أي الخارج الذي تحول إلى رؤية متكسمة متكسمة مغلفة للعالم ) إلى الداخل المتفوح ، إلى الذات الفردية في تشابك عوالمها ونزعاتها ونخبائها وإيحاءها . ولقد عمق من حدة هذه الحركة انقلاب جنري ( غربي المنشأ ) في معرفة الذات وتصورها ، تفل في انتشار مفاهيم كاللاوعي ، وتحت الوعي ، والوعي الجماعي ، والصور النمطية العليا ، والأسطورة وإيحاءها الفردية الجماعية ، والملم ودلالاته ، والعلاقة للمعدة الجدلية بين اللغة والفكر ... الخ .

هكذا صارت الحداثة حركة نحو الفهم ؛ غوصاً في مجاهيل داخلية انفتحت فجأة أمام الإنسان وغدت مصدراً للقوليات التي لا تقاوم ؛ أصبحت تعميقاً للوعي وتوسيعاً بأهراً لمجال معرفة الإنسان بالعالم ونفسه ، بالخارج والداخل . وسأعود إلى هذه النقطة في فقرة قادمة .

بين هذين التجليين لعلاقة المعلق / المتفوح (التجلى على مستوى العلاقة بين الحضارات والتجلى على مستوى العلاقة

النظام اللامتشكل الكامن في انسيابية العالم وتداخله وتشابكه ؛  
أي في حلوله . من هنا كانت الصوفية رفضاً للفكر البني  
المتشكل في الحدود والفرافرس والطقوس (مع أنها كانت دينية في  
العمق ، في البحث عن تجليات وحلول) .

الحداثة ، إذن ، هي فعل يسمى إلى الالاشكل ؛ أي أنها  
فعل يهدف قطعاً إلى نفي الفعل المنتج لعالم جاهز . والالاشكل  
في وجه من وجوهه ، هو التشابك والتعقيد ؛ وهو أيضاً  
التمدية . ولذلك تكون الحداثة هوساً بالتعقيد ؛ هوساً  
بالتعدد ؛ لأن الواضع ، البسيط ، الوحيد ، هو الأكثر قابلية  
للتحول إلى شكل ، إلى طقس ، إلى سلطة .

حين يكتب أدونيس «لعم الحضارة» هذا هو اسمي؛ فإنه لا  
يقول فقط إنه لعم حضارة القرن العشرين ، بل لعم الحضارة ،  
لعم الشكل والطقس ؛ لأن الحضارة تشق أيضاً من الحضور  
الباهر ؛ من البروز والجلال ؛ من فاعلية أسس في الوجود  
الإنساني ، هي فاعلية منع الشكل (ولاً فيما معنى التحضر ؟) .  
الحضارة هي فاعلية إعطاء الطبيعة - الحام بالاشكالية شكلاً  
وحضورياً شكلياً ، وبغير ذلك لا تكون حضارة . ولذلك تغير  
الحضارة عن نفسها بالأجسام الضخمة ؛ بالأبنية ذات الأشكال  
الواضحة ، البارزة ، المحاصرة ؛ بالأنصاب والشوارع  
و... الخ . فالحضارة ، جوهرياً ، هي تناول للطبيعي  
وتدمير له من طريق تدجينه وبلورته في أشكال . ودمار الحضارة  
هو ، جوهرياً ، دمار الشكل ، أو دمار الأشكال التي تجسدت  
فيها .

١٩ - ١

هذا البحث عن الالاشكل ليس جديداً تاريخياً ؛ فمه  
ظاهران مهمتان :

أولاً - أن الدولة التاريخية لقن المحدثين العرب لم تتمثل في أب  
نواس وأبي غام ، بل تتمثل في تدعيم الشكل - الطقس للقصيدة  
عند الوشاحين ، وخلق شكل لا متشكل ؛ شكل عديد الأشكال  
هو الموشح (أو ، في صورته المثل ، المدبجة) ، الذي تبلغ  
أشكاله المثات . وأهمية الموشح لا تنبع من تجارب جديدة  
طرحها ، بل من هذا المحسوس بالالاشكل . بيد أن ضعفه  
الطبيعي يكمن في أنه عبر عن هذا المحسوس بلغة الشكل ؛ لأنه  
بلور نفسه في أشكال صارمة جديدة فكان يمسد تنازعا حادا ،  
وتوترات داخا ، بين الشكل الصارم والالاشكل المتفتح . كل نص  
كان شكلاً صارماً بالقياس إلى نفسه ، في بنيت الداخلية ؛ لكنه  
كان متفوتاً للعلاقة بالشكل المطلق ، أو بالالاشكل المطلق .

ثانياً - لأن الحداثة هي هذا المحسوس بالالاشكل ، فإنها حين  
تتبلور تصبح عجيبة التسارع ، إذ تتحول إلى بحث مستمر عن  
تجاوز للشكل الجاهز . ومن هنا نرى أن المسافة الزمنية التي  
شغلها شكل القصيدة القديمة قد تبلغ ألفاً وخمسمائة سنة ، لكنها

الشكل والسلطة متجدرة في وعي الحداثة ؛ ولذلك فإنها إذ تكون  
جوهرياً رفضاً للسلطة فإنما تجسد رفضها في رفض (لأواع ، واع)  
للشكل ، وللشكل ؛ ومن هنا يصبح النص غير قابل للشكل  
ضمن أطر محددة ؛ غير قابل للقياس والرسم ؛ غير قابل لأن  
يتحول إلى طقس . إنه يصبح نصاً متفتحاً ، بل بمعنى من المعاني  
- نصاً لا متشكلاً . وهو في رفضه للشكل يرفض أن يصبح  
طقساً قابلاً لممارسة السلطة . ولأنه يرفض الشكل فإنه يصير على  
تجاوز كل شكل أنجزه على الدوام . ومن هنا كانت حركة  
أدونيس والبيان مثلاً من النص للشكل إلى النص الالاشكل .  
كل نص جديد يكسر شكل النص القديم فيصبح مالدنيا لا مجرد  
عدد من النصوص التي يمكن اختصارها في نموذج ، بل سلسلة  
من النصوص المتولدة - المتوالدة داخلياً ، غير القابلة للاختصار  
في نموذج . النص له سلف هو سليله ، لكنه ليس صورة عنه ،  
بل هو ولادة جزئية منه ثم تجاوز له ؛ وهو بهذا يلغي تعهد نص  
جديد علاقته به هي العلاقة ذاتها ؛ ويمكن تمثيل ذلك بالدوائر  
التالية :

إذا كان لدينا عشرة نصوص قديمة ○○○○○○○○○○ =  
فإنها يمكن أن تختزل في نص تطابق في دائرة واحدة .  
أما إذا كان لدينا عشرة نصوص جديدة ○○○○○○○○○○  
فإنها غير قابلة للتطبيق ، بل تتناسل كما يلي :



وحتى مساحة التقاطع بين كل دائرتين لا يمكن أن تشكل نظاماً  
مطرداً (لأن ذلك يصبح شكلاً - طقساً) ، بل تختلف وتتفاوت .  
ومن هنا يمكن - دون صعوبة كبيرة - الحديث عن بنية  
والقصيدة القديمة ، لكن من المستحيل الحديث عن بنية  
والقصيدة الحديثة .

قد يكون النص - الحداثة في رفضه للشكل ما يزال يبحث  
عن نظام ؛ غير أنه في هذه الحالة يرفض تشكيل نظام محسوس ،  
مؤسسا بدل ذلك نظاماً محيواً ، غنياً ، داخلياً ، غنياً ، ميزته أنه يظل  
نظاماً فردياً للنص المقد ، غير قابل للتحويل إلى صيغة موحدة  
لنصوص أخرى متطابقة معه . أي أن النص ينفصل من أسر  
النظام المرئي ليوسس نظاماً لامرئياً . فالمرئي قابل لأن يتحول إلى  
سلطة ؛ أما اللامرئي فهو غير قابل لذلك ، أو هو أقل قبولاً  
لذلك على نحو ملحوظ . وبهذا المعنى يصبح النص قابلاً  
للكشف ، أو كشفاً لامرئياً ، غير أنه غير قابل للتحديد إلا  
بمصطلحات تكوينية خاصة به .

في هذا الرفض للشكل - الطقس - النظام المرئي - السلطة  
نرى كيف تلتقي الحداثة مع تيارات التاريخ الباطنية ؛ مع  
الصوفية بشكل خاص . فالصوفية في جوهريها كانت رفضاً  
للشكل - الطقس ، ويحدا عن هذا النظام اللامرئي ؛ هذا

وإذ أربط بين القداسة التي يكتسبها الشكل ، وفعل التنسب الذي تقامسه الحداثة باختراقه لها وتدميرها إياه ، فأتى أحاول أن أستر الدلالات الأعمق هذه العلاقة الأساسية ، لا في مجال الأدب فقط ، بل في مجال الأنثروبولوجي أشمل . وأود بشكل خاص أن أثير إلى هذه الدلالات في سياق ما يصفه الأنثروبولوجيون بطقوس المرور (Rites of Passage).

يختصر بعض الأنثروبولوجيين نشاط الإنسان في تصوره للزمان والمكان الاجتماعيين بأنه في كل شكل من أشكاله تغيير عن طقوس المرور ، عن الانتقال من - إلى ؛ عن التغير في المركز ، أو المكانة ، أو الصفة .

هكذا تكون طقوس المرور تجسداً أسمى للسلطة في جهدها لتنظيم الوجود المجتمعي . وهذا المعنى ، فإن تجسيد المكان والزمان ، بطريقة أشكالية غير ، هو التجسد الأسمى لفاعلية السلطة هذه . وهنا يمثل الشكل ، الممارسة الشكلية الصرفة ، الدور المركزي في آلية الخضوع التي يمارسها الإنسان في تقديم الذبيحة ، مثلاً ، أو الدور المركزي في آلية الخضوع للسلطة التي يمارسها الذي يكون موضوعاً لطقوس المرور (initiate) (الأرملة) التي ترتدى السواد ، الصبي الذي يتضح ، الصبي الذي يخطب القران فيحتفي به ويركب حصاناً في دوران عبر القرية) . والنقطة الدالة هنا هي أن الشكل ليس حاملاً للمعنى فقط ، بل إنه المنصر الذي يمثل المركز حتى في حالة غياب المعنى أو نسيانه . ومن هنا نرى كيف أن الممارسة الطقسية تستمر دون معرفة مضمونها الفعل أو دلالاتها .

وفي ضوء هذه المعرفة الأنثروبولوجية ، يمكن أن نرى الدلالات الفعلية للشكل في القصيدة ، أو النص بعمامة ، والدلالات العميقة لكسره واختراقه والخروج عليه . ولأنك أن الدلالة الأولى هي أن اختراق الشكل تجسيداً لاختراق السلطة وتدميرها من الداخل .

٢٠

يسهم هذا الوعي للأبعاد الطقسية للشكل في تعميق فهمنا لكون أساسي للشعر هو الإيقاع . وفي التطور المطروح هنا ، يمكن أن نفهم هذا الالتصاق التاريخي عميق الغرور للإيقاع بالشعر ، بل بالغة الطقسية في كل أنماطها (سجع الكهان والنثر الديني) ؛ إذ يبدو هذا الالتصاق ناجماً عضوياً ، بل ضرورة عضوية ، من ضرورات القصيدة في جميع المراحل التي كانت فيها للقصيدة طبيعة طقسية ؛ لأن الارتباط بين الطقس والإيقاع ، بشكل محدد ضمن الطقس الذي يلعب فيه القول دوراً مهماً ، ارتباط جيم وعضوي ، كما تكشف لنا الدراسات الأنثروبولوجية . كذلك تكشف هذه الدراسات الارتباط العضوي بين الممارسة الطقسية والتكرار . والإيقاع هو أحد التجليات الأسمى للتكرار .

بين تنكسر فإننا خلال ثلاثين سنة نرى نمواً هائلاً في تعدد الأشكال ؛ لأن البحث عن اللامشكل مولد للذات . كذلك نرى أن الرواية الكلاسيكية تحتل قرناً ونصف قرن ، يتطور خلالها شكل واحد ؛ أما حين يتكسر هذا الشكل فإننا نرى خلال خمسين عاماً (من جويس مثلاً إلى الآن) نمواً هائلاً في تعدد الأشكال . كذلك نرى مثل هذه الظاهرة في الرواية العربية ؛ فيبين والسقفة ، وهام بلا ، نوافل ، خسة عشر عاماً فقط ؛ وبين وزينب ، والسقفة ، أقل من نصف قرن .

الحداثة ، إذن ، هي فاعلية نفي الشكل ؛ فاعلية خلق اللامشكل ؛ لكنها في ذلك ليست إلا تحليلاً فقط لهُوس أعمق هو الهوس برفض السلطة ، السلطة التي يكتسبها الشكل - كل شكل - بحكم كونه شكلاً ، لا لشيء آخر .

إن نفي المضمون أقل خطورة كثيراً من نفي الشكل . لقد غير الشعراء في مضمون القصيدة العربية قبل أن يناسوا ، لكنهم لم يغيروا ما آثاره ، لأنه - في مواقع قليلة - رفض شكلها نظرياً . ومن الأسهل كثيراً ألا يذهب الناس إلى الصلاة من أن يمرقوا مسجداً . وفي طقوس الحداد ، من السهل جداً أن تضحك الأرملة وتفرح بعد أيام من وفاة الزوج ، لكن ما يثير هو أن تنزع اللون الأسود . وفي إطار الدولة - الوطن ، من السهل جداً أن يهاجر المرء من وطنه ، وأن يقطع صلته به ، ولكن ما يثير الشر والسلطة هو أن يقوم بإحراق علم الوطن أو دوسه . فذلك أن الشكل - الطقس هو فعلياً حامل الدلالة ، والأكثر إشجاعاً ببقوات السلطة .

٢١ - ٢

الشكل : الطقس - القداسة - السلطة هي أرقام تكشف لنا عن خصائص تاريخية للنشاط الإنساني . إن الكلاسيكية ، مثلاً ، لم تغير من نفسها بمحصر للتجارب التي ينبغي على الفنان أن يكتب عنها أو يعالجها ، بقدر ما عبرت عن نفسها بسلسلة من القواعد الشكلية الصارمة .

ومن هذه العلاقة بين التقييد والسلطة نتج أيضاً سلطة اللغة . لأن اللغة في النهاية تولد سلسلة من القواعد الملزمة . ولذلك تكون الحداثة ، بين ما تكونه ، تدميراً للغة من الداخل ؛ تدميراً للقواعد فيها ، ومحاولة لإحداثها إلى بنائها اللاعادية ، اللامشكلة . ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفصلة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانيات والتداخلات . ذلك هو ما فعله جويس في وجه اللغة ، وما يفعله أدونيس في وهذا هو اسمي : أين تبدأ الجملة وأين تنتهي ؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة ، بل ما المكونات نفسها ؟ بل ما الجملة ؟ هنا تصبح الجملة هيولى قابلة للتشكل في أكثر من شكل ؛ أي تصبح لا مشكلة .

لسلطة الإيقاع في حلقته وأهميته سوى التعرّف الدخلى للمكون الطبقي الأساسى الآخر في بنية القصيدة ، أعنى الغافية . إن استمرارية الغافية تاريخيا هي جزء من استمرارية الطبيعة الطبقية للقصيدة ؛ ولحظة انبعاثها التاريخية تتطابق تماما مع لحظة انبعاث الطبيعة الطبقية للقصيدة . ولقد بلغ الرعى النقدي العرى القديم لأهمية الغافية حدا تجاوز اعتبارها أحد شروط ثلاثة للشعر ، كما هي في تعريف قدامة والشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ، بحيث وصل إلى عدها العلامة المألوفة الوحيدة ؛ أو الشرط الوحيد للشعر ، كما هي في تعريف أبى الجبش الأنصارى ، الذى يقول إن بساطة إن علامة الشعر هي الغافية فقط ؛ هي وحدها الثابتة ، وغيرها متغير (كالوزن) .

وعما هو عميق الدلالة طبعاً أن الثورة على الطبيعة الطبقية للقصيدة تجلّت على نحو أحدّ بروزاً في انبعاث الغافية الواحدة المتكررة . ذلك أن الشعر الحر (أو الأحادى كما أسماه أحيانا) لم يتخلص من الوزن والإيقاع حقا ، بل تخلف من تكرار الغافية المنتظم والمتناظر فحسب .

لكن ما هو أكثر دلالة يحدث الآن . ذلك أن كثيرا من الشعراء يحفظون بالتقنية ، لكنهم لا يتمسكون بشرط وحدانيتها وانتظامها . ولقد بدأت منذ سنوات قليلة فقط ، ظاهرة جديدة تتمثل في نوع من التعامل مع الغافية يخلق توترا حادا في طبيعتها . إنه تعامل يؤكدها : لكنه يدمرها في آن واحد ؛ يضعها في النص ، لكن من أجل أن يجعلها بؤرة احتمالات ونجسدة للتصدية ، لا من أجل أن يتبعها طبيعة طبقية . وبكل ذلك يمثل هذا التعامل ، كما قلت ، مستوى أصعب من مستويات تجلّ رفض الحدائس للسلطة ؛ لطبقية الشكل ؛ لقداصة القاعدة . وسأقدم ، في دراستي للنص المقترح ، نماذج على هذا النمط من التعامل الذى أسفه الآن .

أمل أن يسهم ما قدمته من تأمل للشكل - الطفس ونجسده للسلطة ، في البداية ، في خلق مجال من مجالات الدراسة يمكن أن نسميه مؤقتا ، وسيمائيات الشكل . وأنا مدرك تماما للإشكالات التى تثيرها هذه التسمية ؛ هل نعود من جديد إلى الفصل بين الشكل والمضمون ؟ أليس المكون السيميائى ، على أى حال ، مكونا شكليا ؟ هل ينف هذا المصطلح بيزاء مصطلح ضمنى آخر هو وسيمائيات المضمون ؟ الخ . . . أليس الأفق أن نسمى الظاهرة المدروسة وسيمائيات (دلايات) الشكل ؟ لكننى - على الرغم من وعى هذا - سأبقى هذه التسمية ، ثم أتابع إثارتى للظواهر المنهجية التى لا بد من تطويرها لكى نحل الإشكالات الناشئة عنها .

٧

الحلقة : النص المقترح

٢١

هكذا تخترق الحدائس النص من الداخل . إنها لتخترقه بحيث

من هذا التلاحم بين الممارسة الطبقية والإيقاع ينبع الدور المتباين للإيقاع في القصيدة العربية للوئمة ؛ أعنى القصيدة الجادائية . ولقد أسهمت نظرية التآليف الشفهى (Oral Com-position) في كشف الطبيعة الطبقية للقصيدة من جهة ، ولترابط الوجدوى بين الصيغة (formula) والمكون الإيقاعى من جهة ثانية . فالصيغة لا تأتى إلا ضمن شروط إيقاعية واحدة ، والصيغة هي للوئمة ٦ هي التوسكى للفظه للتآليف انشعري . وهكذا يكود لإيقاع ذاته ، عمليا ، المولد الجبرى للتآليف الشفهى في إطار من الأداء الطبقي للقصيدة . ولست أعتنى هنا بالأداء الطبقي إنشاد القصيدة في موقف عدد فقط ، وأهمية قواعد الإنشاد ، والسباق الكلى له في منح القصيدة وظيفة معينة ، بل الدور الطبقي للقصيدة في الحياة الجاهلية أيضا . وذلك جانب من الشعر الجاهل لم يدرس دراسة كافية بعد ، ولكنه على قدر كبير من الأهمية .

خلال تطورها التاريخي ، تتحول القصيدة العربية إلى أداء طبقي على مستوى آخر ، هو مستوى الوظيفة التى تحمقها في سياق معين (المديح ، الرثاء ، الهجاء ، والوظيفة التى تحمقها حركاتها (أو شرائعها) ضمن بنيتها النكلى . هكذا تصبح كل قصيدة مديح تعاملا مع طقس قائم ، وصلورا عنه ، وممارسة له قد يتم فيها تفرغ وتزويج جزئيان ، لكن الطفس لا يدمر تدميرا فعليا ، ويصطلح سوسيع الحديث ؛ تصبح القصيدة لغة "parole" ، وتصبح كل ممارسة فريدة لها كلاما "parole" ؛ بيد أن المسألة بين الكلام واللغة هنا مسألة فضيلة جدا .

وخلال هذا استمرار الطفس للقصيدة يظل الإيقاع مكونا أساسيا فيها ، ويظل كذلك بخصائصه التقليدية الطبقية طبعاً . وحين تأتى لحظة الانفجار ، فإن الانفجار يتجسد - أول ما يتجسد - في البدء بتدمير المكون الإيقاعى للقصيدة - الطفس ، أى بتدمير الطفس في أكثر مكوناته جبرية : الإيقاع والتكرار .

في لحظة واحدة ، إذن ، يتجسر داخل القصيدة بعدها الأساسيان : الإيقاع والتكرار ؛ تكرار الشطر ، عدد الوحدات الإيقاعية ، والغافية ، وتكرار الطبيعة الجزئية للبيت انشعري . . . الخ .

جوهريا ، يمثل هذا الانفجار تدميرا للطفس ، لكنه على صعيد أعمق ، يمثل تدميرا للسلطة التى يملكها الطفس . ونجد أنفسنا من جديد أمام حضور صراع الحدائس مع السلطة .

وإذا كان تدمير المكون الإيقاعى يبدأ بأشكال بسيطة ، فإن ذلك من طبيعة الأمور . لكن الطبيعة التى تملكها الحرية (ما أسميته كويتا مبرنة لغاتنا) ، تؤدى إلى تسارع هائل في تدمير المكون الإيقاعى . ويتخذ هذا التدمير أشكالا متعددة ، أهمها ما يمثل انبعاثا ضمن البنية الداخلية للطبيعة التقليدية للمكون الإيقاعى ، كما سأظهر فيما بعد . ولا يوزى التدمير الداخلى



الذي يروي قصيدة أوديس : «عندما أخرق في عينيك حبي...»  
مثلا ، موحد مع الذات القائلة توحيداً مطلقاً . ولعل هذا التوحيد أن يكون السمة الأساسية للنص القديم بكل أشكاله . أما النص الحديث فإنه يَحْتَرِقُ بتعدد صون فعل أحياناً (وبذلك يتكسب طبيعة المسرحية) ، أو منقسم على نفسه ، بحيث تقوم بين الصوت الذي يرويهِ والذات القائلة مسافة ما ، تتغير درجة مسحتها من نص إلى نص ، في عمل الشاعر الواحد ، ومن نص لمؤلف ما إلى نص لمؤلف آخر . ولعل الإخفاق في إدراك هذه الطبيعة المزدوجة للنص الحديث أن يكون مسؤلاً عن الإخفاق في قراءة النص بشكل سليم أحياناً . وقد تكون مثل هذه الأزواجية هي ما يميز النص «الغنائي» الحديث عن النص الغنائي اللاحيث ، والظاهرة التي تجعل الأنا في النص الحديث مختلفة جلياً عن الأنا في النص اللاحيث ، وتسمح في النهاية بتطوير الشخصية المُتَكَيِّسة ، التاريخية أو المبتدعة ، التي نراها ، مثلاً ، في مهيبل أوديس ، أو حلاج صلاح عبد الصبور ، أو الحيام عند البياي ، أو السندباد عند خليل حاوي .

هذا الانفصال بين الذات القائلة والصوت الراوي هو الذي يتطور أيضاً ليتجلى في ظاهرة التعليق والإشارات التي تنتج النص ، على مستوى الوعي المشكل ، وتغنيه من تشكيل نظام مغلق ، وتغنيه طبيعته المتوترة بين وعين يدخلان في علاقة تراكب تطابقى حاد .

## ٢٣

يتجسد فتح النص في تمزيق الطبيعة المستقلة للوحدة الإيقاعية ، من جهة ، وللتشكيل الإيقاعي الكامل ، من جهة أخرى . لقد كانت الضعيلة في الشعر العربي تمتلك شخصيتها المستقلة وحلدها الصلابة ، عاكسة صرامة الحدود في الثقافة بأكملها ، وكان البيت الواحد ذا حدود صارمة معادلة ، وشخصية عروضية مستقلة . أما في الشعر الحديث ، فقد بدأت شخصية الوحدة الإيقاعية في الانبثاث ، كما أصبح التشكيل الإيقاعي بأكمله احتمالياً . وقد أثارت أمثلة بسيطة من هذا الانبثاث ردة فعل حادة لدى بعض حاملي راية الصرامة والاستقلالية من الدارسين ، الذين لم يستطيعوا تقبل حدوث (مستغلان) و(فعلون) ، مثلاً ، وحدة أخيرة لبيتين في قصيدة واحدة . لكن الشعر استمر في تدعيمه لهذه الحدود الصارمة ، مازجاً بين أكثر من وحيتين مختلفتين في نهاية البيت ، كما يحدث في هذا المقطع لصلاح عبد الصبور :

وحيدا لو كان في حكاية (مضغلان)  
موقلة ومجير (فعلون)  
فإن ذهني مجذب عن ابتكار قصة ملاكمة (مضغلان)  
تشد هفّة الجمهور (مفاعيلان)  
أجملها في الجملة القادمة (فاعلان)  
موقعي في مسجد التصور (مفعول)

يتمتع أن يشكل في صورة حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن الخارج . وهي تفعل ذلك ، كما أثرت ، بأشكال مختلفة ؛ منها فتح النص عن طريق التعددية والاحتمالات التي تملؤه على مستوى دلالي ، ومنها فتح النص فيزيائياً عن طريق تشكيل النص من أنماط كتابية مختلفة (النثر ، الشعر ، الصورة ، اللون ، ... الخ) ومنها ، وهو ما بدأ في التضح الآن في الشعر العربي الحديث ، فتح النص عن طريق ربط مكونات داخلية فيه بمكونات خارجية عن طريق الإشارات والحواشي والتعليقات .

النص الحديث ، إذن ، نص مفتوح . والحداثة سعى إلى فتح النص . وإذا أقرر هذا فإني أعي تماماً أنني أطرح تصوراً متناقضاً لتصور شائع جداً في الدراسات النقدية ، هو أن النص كان مغلقاً ، أو نظام مغلق مكثف بذاته . ولئن أسعى هنا إلى المغالطة بين ما أطرحه وهذا التصور ، بل سأسعى ، بدلاً من ذلك ، إلى بلورة أطروحتي فحسب .

الحداثة سعى دأب إلى فتح النص . إنها تطوير جلدي لجدا التعامل مع المفظة المفردة ، أو العبارة المفردة ، بنقل آلية تعبيرها من مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى ، كما يعبر عبد القاهر الجرجاني ، ثم نقل هذا البُعد من مستوى الجملة المضرة إلى مستوى النص الكلي . وهكذا يمكن القول إن النص الحديث لا يعنى ما يقوله مباشرة ، بل يعنى من خلال سلسلة من العمليات هي آلية تشكل معنى المعنى . إن عبارة «هو كثير الرمادة لا تعنى وكثير الرمادة الكبيرة لدى الإنسان» بل تعنى عن طريق فك سلسلة من أنظمة الترميز تؤدي في النهاية إلى «هو كريم» . وهكذا تكون آلية عمل النص الحديث في وجوه الكلي ، إنه يعمل دائماً على مستوى معنى المعنى ، أو ما سيسميه «ديفاتيغ» بعد الجرجاني بقرون ، مستوى الدلالة "significance" (في مقابل مستوى المعنى) ، ويصممه جوهر العملية السيميائية في الشعر .

## ٢٤

ومن تجليات فتح النص أيضاً ازدواج الصوت . ثمة صوت داخل يتصهر في عالم النص ، وصوت خارجي يمثل مستوى أعلى من الوعي لا يسمح بالانصهار ، بل يبدو قائماً على مسافة من النص ، قادراً على رؤيته وتخلله والتعليق عليه وتفسيره . . الخ . ويمكن أن نسمي ازدواجية الصوت هذه «ازدواجية الوعي» ؛ بمعنى أن هناك مستويين من الوعي يسهمان في تشكيل النص في هذه الحالة : وعي انصهاري عضوي ، ووعي انفصالي شعري .

ويتم ما أسميته الوعي الانصهاري في النص حالة من التوحيد المطلق بين الذات والصوت الذي «يروي» النص . وأنا أستعمل «يروي» هنا بمعنى التشكيل اللغوي المنطوق للنص ، لا بمعنى السرد الروائي المعروف ؛ أي أنني أستخدم «يروي» لتشكيل النص الغنائي القصير الذي يخلو من عنصر السرد ، كما أستخدمة لوصف تشكيل النص السردى تملاً . إن الصوت



قلداً أن أفير : لغم الحضارة - هذا هو أسى

الأمة استراحت

في حبل الريب والمغرب

حسبها الخالق مثل خلق

وسمّه .

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب

(مشور سرى) .

لا يقتصر اللبس في هذا المقطع على طبيعة الوحدة المفردة ، بل إنه ليتجاوز ذلك ليصبح لبساً في النسيج الإيقاعي بأكمله . هنا يقدم الإيقاع موجة متدافعة منحسرة ، لبنة ، عنيفة ، تخرج فيها الذروة بالقرار ، ويتحدان لتضجر منها مع إمكانات إيقاعية جديدة . كل موجة تختزن موجات ، تفرج عنها ثم تعود إلى مداها المتدفق الأول ، خالقة من هذه البوابة أيضاً وإيقاعياً جديداً . وما إن تكتمل استدارة هذا الإيقاع التوليدي حتى يتدفق تيار إيقاعي مغاير تماماً ، وحيد الخط ، فتشكل القصيدة بذلك بنية إيقاعية مشحونة بالتوتر والاندفاع ، ينفجرها صوت متميز يعاقل دور العارف المفرد (solo) إذ يعقد حواراً مع أوركسترا كاملة في كونشرتو للبيانو مثلاً . وما يكاد الصوت المنفرد يتشكل ويبدأ في الاتجاه نحو ذروته ، حتى تتدفق الأوركسترا ، أو آلة جليدية منها ، ترحم الصوت ، تجاوزه ، تدفعه إلى ما تحت السطح لتغطي هي عليه . ثم ينتش الصوت من جديد ، أو تهدر الأوركسترا بأكملها .

وفي ذلك كله يشابه النسيج الإيقاعي ويتداخل الأشياء خنقة كل الحدود المتوقعة فيما بينها ، بل متجاوزة لها ، وتصبح القصيدة أقرب ما يمكن أن تتخيله شعراً للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة ، خالقة أبعادها الخاصة ، وحركتها التي لا قاعدة لها سوى نفسها ، أو لا حدود لها إلا حيث يختار هي أن تقف ، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها للمخاطرة . وإذا كنت لا أنتبه هذه البنية الإيقاعية بالتفصيل ، فذلك لأن خالدة سعيد قدمت دراسة مستفيضة لما أسمته إيقاع الشوق والتجانب فيها .

٢٣ - ١

ما يحدث على المستوى الإيقاعي يحدث ، كما أشرت سابقاً ، على مستوى القافية التي تصبح خاضعة لتفاعلية خلق اللبس والتشابك واختراق الحدود الصلومة في اتجاه فتح النص وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات . وبمثل ذلك كله في التداخل الذي يمتزق حدود الجملة اللغوية ، وأنساق القافية ، ليربط ، إيقاعياً ، بين وحدات لغوية متالية ، عتقاً عملية مدعشة هي

الثالث مع وفاعلن ؛ وفي الحالة الثانية لأن القصيدة تصبح مبنية على بحرين : المتدارك والخصيف ، هذا في بيت وذلك في بيتين ، ثم تعود القصيدة إلى الأول . وما يحدث للمتدارك في هذه الأبيات يحدث له في البيت الخامس والسادس أيضاً بصورة مختلفة .

ولعل أوج هذه الحركة التي تتدفق باتجاه فتح النص إيقاعياً ، وتؤدي إلى خلق درجة عالية جداً من اللبس والكثافة الإيقاعين ، أن يتمثل في قصيدتي أدونيس وهذا هو أسى ، ومقدمة لتاريخ ملوك الطوائف . هو ذا مقطع من الأولى :

وملحاً كل حكمة

هذه ناري

لم تبق آية - دعى الآية

هذا بدلى

دخلت إلى حوضك

أرض تلور حولي أعضاؤك تيل يجرى

طفونا ترسبنا/ تقاطعت في دمي قطعت صدرك أمواجي

احتضرت لتبدأ : نسي الحب شفرة الليل / هل أصرخ

إن الطوفان يأتي / لتبدأ : صرعة ترجع المدينة والناس

مرايا نحشى / إذا عبر الملح التفتلها هل أنت ؟ /

.....

وعلى دموعه في الجب غطوه بقرش والشمس تحمل

قتلاها ونحشى / هل يعرف الضوء في أرض على طريقه ؟

هل يلاقينا ؟ سمعنا دما رأينا أنينا /

ستقول الحقيقة : هفتي بلاد

رفعت فتلها

رواية ...

.....

وطفي في لاجيء

وليكن وجهي فينا

دهر من الحجر العائق يمشي حولي أنا العائق الأول

لنائر يحمل أبياس نائر أنتي دم تحت يديا صليل ..

.....

نحمل الأزمنة

مازجين المحسى بالتجريم

سائقين المغنوم

كضلع من الأحسنه

وتبلغ ظاهرة التثوير المدروسة هنا درجة عالية من الحدة والدلالة في مقاطع أخرى من القصيدة حيث يتكون الاتصال/ الانفصام لا عبر جملة لغوية متجانسة ، بل عبر تشكيلين إيقاعيين مختلفين ، كما في الأبيات التالية :

بيروت شكل الظل . أجل من قصيدها وأسهل من كلام  
الناس تقرئنا بالكف  
مدينة مفتوحة وبأبجديات جديدة .  
بيروت غيمتنا الوحيدة  
بيروت نجمتنا الوحيدة

هل تمجدنا على صفصفها لتقيس أجساداً عماها البحر من  
أجسادنا . . . .

إن الاحتفاظ بالقافية هنا «الوحيدة» يجعل المقطع التالي يتسبب جزئياً إلى الرمل . أما الحركة عبر القافية فإنها تنتج الكامل «الوحيدة» هل تمجدناه . ويتجلى ذلك إلى درجة أكبر في المقطع :

ومن ملك على عرش  
إلى ملك على نعش  
سبأيا نحن في هذا الزمان الرخو

ذلك أن تأكيد القافية (عرش ، نعش) يجعل المقطع التالي «سبأيا نحن» يتسبب إلى الوافر/المزج . أما عدم تأكيد القافية فإنه يجعل «سبأيا نحن» امتداداً إيقاعياً للكامل ، بقراءة «إلى ملك على نعش سبأيا» .

ويحدث الأمر نفسه في الأبيات :

«سبأيا نحن في هذا الزمان الرخو  
لم نعر على شبه نهائى سوى دمتا  
ولم نعر على ما يجعل السلطان شعبيا  
ولم نعر على ما يجعل السجان وديا  
ولم نعر على شيء يدك على هويتنا»

٢٤

ربطت ، في الفقرة السابقة ، بين الحدائق وانتهاك القاعدة ، وبينها وبين اللبس . وأود الآن أن أشير إلى بعد أسامي ليس يصبح سمة مميزة للحدائق ، هو أن اللبس ، لتحديداً ، عملية خلق للتعددية . كل لبس هو تشابك بين أكثر من واحد ، لأن الواحد لا يمكن أن يكون متلبساً (إلا إذا خرج عن كونه واحداً) ، ولأنه تشابك بين أكثر من واحد ، فإن اللبس هو تمهيد للتعددية ، وآلية خلقها في أن واحد ، ومن التعددية تنشأ الطبيعة الاحتمالية ، وهكذا تبلو الحدائق مرتبطة جليوياً بالتعددية والاحتمالية . وهكذا يتحول النص من كتلة لغوية ذات بُعد واحد ، إلى جسد من الاحتمالات ، وبؤرة للتعدد .

الاتصال عبر الانفصام . وفي هذا النمط تبلو القصيدة مقسمة إلى أجزاء تلعب فيها القافية (التي تغطي حقها الطبيعي من التقوية) دور المؤشر اللغوي على الانفصام ، لكن الوزن يأتى ليقوم بدور الاتصال ؛ فكان الوزن يصبح جسراً يصل بين المنفصلين . ويخلق هذه الظاهرة تنوعاً عميقاً بين الاتصال/ الانفصام ، يمزج لغة الشعر الحديث ، ولا أعرف له مثلاً في الشعر القديم إطلاقاً .

وسأمثل عليه بنموذج لحمدود درويش من «قصيدة لبيروت» .

وقفاحة للبحر . نرجسة الرخام . قراشة حجرية .  
بيروت شكل الروح .

في المرأة .

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .

فضة ، زبد ، وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفلاة سنبلة . تشرد نجمة بيني وبين حبيبي بيروت .

لم أسمع دمي .

من قبل ينطق باسم عائشة تنام على دمي . . . . وتنام

من مسطر على البصر اكتشفنا الاسم ؛ من طعم  
الحريف وبرتقال القادسين

من الجنوب ؛ كأننا أسلافنا . نأتى إلى بيروت كى نأتى  
إلى بيروت . .

من مطر يتنا كوخنا . . . .

وما يحدث هنا شائق جداً ؛ ذلك أن البيت الأول يستمر من وقفاحة للبحر» حتى «ورائحة الغمام» ، حيث ينبغي أن نقرأ (الغمام) بتسكين الميم . ويبدأ البيت التالي بالتفعيلة الجديدة في جملة لغوية جديدة : «بيروت من . . . . ويصل البيت الثانى إلى قراره «وأندلس وشام» مشكلاً الآن نسقاً تقفويماً (الغمام) ، (وشام) بتسكين الميم .

يبد أن قراءة (وشام) ستخلخل النمو الإيقاعى للقصيدة ؛ لأن البنية بقراءة فضة ، زبد . . . . لا يخلق وحدة ومتجانسة . ومن أجل تلاقى الخلل الإيقاعى ، ينبغي أن نعود إلى البيت الثانى ونقرأ :

«بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام  
فضة ، زبد . . . .

وفي هذا البيت ، أيضا ، ينبغي للحفاظ على القافية أن نقرأ «وصايا الأرض في ريش الحمام» . بيد أن علينا أن نقرأ «ريش الحمام» وقاء سنبلة . . . . من أجل الإيقاع . هكذا تعتمد قراءة اللفظة الواحدة ، والجملة الواحدة ، ونخرج من الحدود الصارمة للقافية والجملة إلى تعددية جديدة من الإمكانيات لم يعرفها الشعر من قبل .

هي أزمة جوع الصغار في سياق من انفجارات القنابل الملهدة ، وانتهاء بخروج إبراهيم وسقوطه ميتاً ، لأن مثل هذا التقديم هو ميزة النص اللاحديث ، وهي ما يسمى النص الحديث إلى تجاوزه . ما يفعله النص هو أن يفتت الحدث أولاً ، يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى ثمرات متفرقة ، ثم يقوم بوضع الثمرات تزامنياً في بؤرة وهي خارجي على الحدث ( وهي الشاعر/المعاني ) وينسج من خلال هذا الوعي خيوط رؤية إنسانية مليئة بالفجيعة ، مليئة بالاحتراف في أن واحد ، عن طريق وضع الثمرات غير المتجانسة في سياق جديد تصبغ فيه ، من خلال التضاد والمقارعة ، مشحونة بطاقات تعبيرية ودلالية جديدة كل الجدة . وخلال عملية التفتت وإعادة التركيب هذه ، يضع الحدث ؛ يتزاح عن المركز ؛ يغيب ؛ بل يُغَيَّب ؛ يقع في منطقة ظلية تماماً ؛ منطقة تقاطع فيها الظلال والأضواء فيلغ تقاطعها الأشياء بخلاعة جديدة لا تقدم شيئاً للحدث بل تتجاوزه ، وتكسر عنصر المحاكاة فيه نهائياً :

و كان يوماً غامضاً . . .

تخرج الشمس إلى عاداتها كسل

رماد معنى يملأ الشرق

وكان الله في أوردة الغيم

وفي كل أنابيب البيوت

باباً

كان غريباً يائساً في عمر بيروت

وكان الموت يمتد من القصر

إلى الراديو إلى يالمة الجنس إلى سوق الحفاز

ما الذي أبغضك الآن

تلم الخامسة ؟ .

من منظور التمثيل ، لا شك أن الصفة « غامضاً » لها دور تعبيرى مباشر ، وكذلك رصد حركة الموت تمتد من القصر إلى سوق الحفاز ، وكذلك خروج الشمس إلى عاداتها الكسل ، والحريف اليائس في عمر بيروت . كل هذه التضاميل ، التي تختتم بالاستيقاظ في الخامسة ، تنسج إلى محور غويجازي/كنائي مألوف تماماً في النص اللاحديث ، هو محور خلق السياق أو الإطار الزمكاني للعالم لبداية الحدث .

لكن شيئاً آخر يحدث في النص ، لا علاقة مباشرة له بمحور التناسل الكنائي هذا ، متمثلة في :

و كان الله في أوردة الغيم وفي كل أنابيب البيوت

باباً .

ذلك أن جفاف الله في أوردة الغيم ليس ذا تأثير مباشر على السياق أو على الحدث . لكن دور الصورة في خلق النص جوهرى ؛ فهي الإشارة الأولى إلى وجود محور آخر في النص ،

وتتخذ الاحتمالية والتعددية أشكالاً متنوعة في إنشاء الجدالة بصورة عامة ، لا في الشعر فقط . ويتجلى ذلك ، في صورة شاملة ، في تجاوز الحدود القائمة بين الأنواع الأدبية ، ونشوء مفهوم « الكتابة » التي تشكل صوراً لأنماط أدبية متنوعة في جسد واحد هو « النص » ، والكتابة هذه الدلالة هي التجدد الأكثر شمولية لفهم « النص المقترح » . وهي تستحق دراسة مفصلة ؛ لكن المجال الحاضر أضيق من أن يتسع لذلك .

٢٥

يمثل فتح النص ، على مستوى أكثر شمولاً ، في تحول النص الحديث من نص باهر في إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب . وينسج ذلك من تلميع العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ؛ فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له ، بل تصبح استشارة لسياقات مختلفة من التجربة ، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجى فحسب ، بل في عالم الذات المعالمة - المجزئة . في اللغة التواصلية تشير اللفظة « باب » إلى موجود فيزيائى تستحضره حين تنطق ؛ وكذلك تفعل كل لفظة . هكذا ينشأ البعد التمثيل للغة . وفي النص اللاحديث تتجمع الأنماط في روابط معينة لتمثل حدثاً تريد أن توصله . وتكون العلاقة بين اللغة والحدث علاقة تمثيل تسمى اللغة فيها إلى إحضار الحدث ؛ إلى إبرازه في أبعاده الفعلية المدركة ؛ أى إلى تمكين حضوره . هكذا تصبح اللغة كوناً متلفاً ترتبط فيه الكلمات بالأشياء ارتباطاً إشارياً مباشراً . أما في النص الحديث ، فإن اللغة لا تستحضر الحدث ؛ لا ترصد في وجوده القفل ، بل تمارس عملية معقدة تتراوح بين أن تزيح الحدث ( أو الشيء ) عن المحرق ، ثم تنسج حوله ، ومن خلاله ، شبكة معقدة من العلاقات التي يدخل فيها ، وبين أن تحول الحدث ( الشيء ) إلى وجود رمزي صرف ، يخفى فيه الحدث إخفاء شبه مطلق . هكذا يصبح النص الحديث نصاً حول الشيء ؛ يصبح نصاً للغياب ، أو تفتتاً للحدث ، وتفتتاً لحضوره التجه نحوه ، وتحويلاً له عنه . وفي هذا التفتت ، تصبح الذات وعلاقتها بالعالم من خلال الحدث ( الشيء ) محرق العمل المقى .

مثل هذا التعامل ، هذه الطريقة في الرؤيا ، خصصية جوهرية للحدث ، وقد تكون أكثر خصائصها تميزاً ومهمة . هكذا يكتب عمود دويش مثلاً عن موتين ، في نصين مختلفين . الموت الأول هو موت « إبراهيم » في بيروت ، في نص عنوانه « قصيدة الحبز » . لكن النص لا يسرد لنا حدثاً ؛ لا يروى تفاصيل خروج إبراهيم من بيته ، بحثاً عن الحبز لأطفاله ، في بيروت المدافع والصواريخ والرشاشات ، كما كان يمكن لنص لاحق أن يفعل . لا يقدم النص سرداً توالدياً " diachro " " time بدءاً بشخصية في لحظة زمنية معينة ، مروراً بإزمة تواجدها

الحلقت ؛ تعيده لا كسا رواء النص - ينبغي أن أقول كسا راء النص - بل على مستوى آخر ، هو مستوى الواقع . ويبقى النص نفسه متصلا عن هذا المستوى . وبذلك يتم انفصال حاد بين النص في وجوده الفعلي والحدث على مستوى الواقع . أى أن النص لا يمثل الحدث ، لا يحاكيه ، بل ينسج وجودا موازيا له ، أكثر غنى وثراء دلالاتي وتعقيدا ، وأكثر ازدحاما بالذات والعالم الخارجي في تفاعلها وانصهار كل منهما في الآخر .

مثل هذا الانفصال ؛ مثل هذا التدمير للواقع وموازاته وإثرائه وتعقيبه ، يمثل أحد الخصائص الجوهرية للنص الحديث ، وأحد العوامل المكونة الأساسية لفتح النص .

وفي الموت الثاني ، في وقصيدة الأرض ، ينشأ نص مواز أيضا للحدث ، وساقدم في هذه المرة النص أولا :

وفي شهر آذار ، في سنة الانقضاضة ، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية . في شهر آذار مرت أمام البئسج والبندقة خمس بنات . وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتعلن مع الورد والزهر البليدي ، اقتشن تشيد التراب ، دخلن العناق النهائية - آذار يأتي إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتي ، وفي رقصة الفتيات - البئسج مال قليلا لمير صوب البنات . العصافير مدت مناقيرها في اتجاه التشيد وقلبي .

#### أنا الأرض

والأرض أنت .

خديجة لا تلتقي الباب

خديجة لا تدخل في الغياب

ستطردهم من إثناء الزهور وحيل الفصيل

ستطردهم من حجارة هذا الطريق الطويل

ستطردهم من هواء الجليل

وفي شهر آذار ، مرت أمام البئسج والبندقة خمس بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائية ، للطباشير فوق الأصابع لون العصافير ، في شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها .

أول مكونات هذا النص هو شكله الثرى على الصفحة ، والتركيب الإيقاعي المتتابع على مساحة كبيرة ، وإلغاء الحدود المميزة تشكليا بينه وبين النثر . وهذا يكتب النص شكل السرد الثرى لحدث ؛ أى أنه يبلور عموه المجازي/الكنائي ، الذى يتحدد عليه السياق/الزمان (آذار) ، والكنائي (مدرسة ابتدائية) ، والشخصيات (خمس بنات طالبات) . وجلى أن الحدث هو مقتل الطالبات على باب المدرسة . وذلك كل شيء .

يمكن لهذا السرد أن يكون خيرا في جريدة ؛ لكن ما يمنعه من أن يكون خيرا في جريدة ، ويعمله مقطعا في قصيدة طويلة ، هو بدء النص من الداخل بنسج عموه التشكلى المبدئى ، ومنع تحويله إلى تمثيل للحدث عن طريق اختراقه بصور ذات آلية للدلالة

ينتمى جنبا إلى جنب مع محور المجازي/الكنائي ، مشكلا دخولا في عالم الغياب من جهة ، وخفقا من وضوح البعد التمثيلى لحركة النص من جهة أخرى ، وخالفنا بذلك بعدا جديدا هو بعد اللا مالوف ، أو السامى ، بإزاء البعد الآخر للنص ، وهو بعد العادى ، المؤلف .

هكذا تتأسس رؤية القصيدة للحدث على محورين ، ويصبح النص حوارا مستمرا بينهما ؛ حوارا يمنع العادى من الطغيان على النص ، ويمنع السامى واللامانوف من السيطرة عليه ؛ حوارا يقيم توازنا مستمرا بين هذين البعدين ، ويتمثل في المقطع الثانى الذى يصف إبراهيم بلغة العادى الذى تخترقه ضربات ريشة تنقله إلى مستوى السامى :

« كان إبراهيم رسام المياه

وكسولا عندما يوقظه الفجر

ولكن لإبراهيم أطفالا . .

يريدون رغيفا وحليب

كان إبراهيم رساما وأب . . . »

لوربقى النص هكذا لتحول مطلقا إلى تنام على محور المجازي/الكنائي (الوضعى) الذى يقم تمثيلا للحدث . لكن النص يتنقز في الوسط في موضعين ، بعد البيت الأول ، وفي منتصف البيت الرابع ، بالمبارتين « وسياجاً للحروب » ثم « من الملك والشمس » ، اللتين تقذفانه فجأة خارج محور العادى ، للمجازي/الكنائي ، لتدخله عالم الغياب ، حيث يشحب التمثيل بل يدور :

« كان إبراهيم رسام المياه

وسياجاً للحروب

وكسولا عندما يوقظه الفجر

ولكن لإبراهيم أطفالا من الملك والشمس

يريدون رغيفا وحليب

كان إبراهيم رساما وأب . .

وفي العبارة الأخيرة في هذا المقطع ، يحدث التداخل نفسه ، بل الانقسام ثم التشابك نفسه :

« كان حيا من دجاج وجنوب وغضب

وسيطا كصليب . »

ذلك أن جنونا « وصلي » هنا تفضيان على بعد التمثيل ؛ على المحور المجازي/الكنائي ، وتدخلان النص في عالم الغياب ، وتفتحانه على إمكانات أخرى جديدة ، أو على احتمالات .

وهكذا يستمر النص مدمرا الحدث ، مفتا إياه ، معيدا تركيبة . ونحنيا يكتمل النص فلننا تعيد ، ألبا ، تركيب

منه ، أو تصورياً لانفعال معين بلزائه ، إنما هي غيب  
للحدث ، وتدمير لتناميه التشيل ، وإزاحة له عن المركز .  
هي ، في النهاية ، مزج للضوء بالظل ؛ للواضح بالبهيم ؛ للدال  
بالخفي الدلالة ، هي نقل للغة من مستوى التسمية من مستوى  
الإشارة إلى الشيء ، إلى مستوى نسج شبكة مبهمة حول  
الشيء ، وإحلامه في عالم الغياب هي النقلة من المحصور إلى  
الغياب ؛ هي الحوار الخيم ، في لغة محمود درويش ، بين  
الآلوف والخارق - وذلك هو ما يمنح شعره طبيعته المميزة ، وما  
يدخله في الصميم من شعر الحداثة في آن واحد .

٢٥ - ١

تتخذ هذه الفاعلية الجوهريّة من فاعليات الرؤى بما الحديثة  
أشكالاً متعلدة ، ساكنة هنا بتسمية ثلاثة منها ، أملاً أن  
تستطيع الدراسة في المستقبل إلقاء الموضوع حقّه .  
الشكل الأول : هو شكل الإزاحة المكانيّة ؛ إذ يزيح النص  
الشيء عن المركز (والشيء هنا لادلالة حسيّة له ، بل إنه ليشمل  
الشعور الفكريّ) ليتركز بدلاً منه على ما يرتبط به ارتباطاً  
بجازيا/كثائياً . ويتمثل في نصوص مثل «سوق القرية» للبيان ،  
وأعمال كثيرة لعبد الصبور ، وفي هذا النص لأحد عبد المعطي  
حجازي :

«تعلق على منظر طبيعي»

\*\*\*

شمس تسقط في أفق شتوي  
شمس حراء  
والقيم رصاصي  
تنفذ منه حزم الأضواء  
وأنا طفل ريفي  
يدهمى الليل

كانت سيارتنا تلتهم الحيط الأسفلت  
الصاعد من قرينتا لمدينتنا  
حين تميتت

لو أنّ ألقذف نفسي  
فوق المشب البتل

\*\*\*

شمس تسقط في أفق شتوي  
قصر مسحور  
بوابة نور  
تفضي لزمان أسطوري  
كف خضبت بالحناء  
طالوس يسمد في الجوزاء  
بالذيل القزحي المنشور

مغايرة تماماً ، ومنتية إلى محور فوق ؛ محور يفتح الحدث على  
عالم أوسع (الأرض) ، وعلى قضية عظيمة (الوطن) ، وعلى  
مكونات طبيعية غنية بالدلالات (البنسج ، الورد ، الزعر ،  
المصافير) . وهذا المحور الجديد يفتح النص تاريخياً من خلال  
الإشارة إلى الزعر ، مستتراف هذه اللحظة نصاً آخر ، وصراعاً  
بطولياً آخر ، وشخصية أخرى ، وموتاً فاجعاً آخر ، هي تلك  
التي تملت في تل الزعتر ، وفي نص محمود درويش «أحد  
الزعر» . وأولى الإشارات إلى هذا المحور الجديد هي الإشارة  
التي تكسر محور التشيل عن طريق إقام تكوينين متضادين تماماً :  
وفي شهر آذار مرت أمام البنسج والبنديقة حين يتانهن؛ ذلك أن  
البنسج ، حتى وإن كان ينتمي إلى محور الحدث ، أو التشيل  
الفضل ، (أي حتى وإن كان البنسج فعلاً مزروعاً أمام المدرسة ،  
وكان الجنود يبنّونهم يقفون قربه ، في الحدث التاريخي) يفتق  
محور التشيل ويديره بفعل غني إثارته الرمزية المناقضة للبنديقة .  
والإشارة الثانية التي تكسر نمو محور التشيل هي «وقفت على باب  
مدرسة ابتدائية ، واشتعلت مع الورد والزعر البلدي ، اختنعت  
نفسي القرب ، دخلت العناق النهائي» .

هذا الدخول في العناق النهائي يمثل ، في آن واحد ، دخول  
النص في عناق نهائي بين محوريه ، ودخوله في عالم الغياب وإن  
النص نفسه ليس حركة في اتجاه الغياب ، كما هو جل في البيت  
«خدعني لا تغلق الباب لا تدخل في الغياب» . وتجسد هذا  
الدخول في هذه العبارة البسيطة :

«سطردهم من الجليل»

ولو كانت هذه هي عبارة الشاعر حقاً ، لكانت تنتمي إلى  
النص اللاحدث ، لكانت مثل أي قصيدة حلمية أخرى سابقة  
على الحداثة . بيد أن هذه ليست هي عبارة الشاعر الفعلية ؛  
فعبارة هي :

«سطردهم من هواء الجليل»

التي تجسد تدمير التشيل ، باختراق المحور المجازي / الكثائ  
بجملة الطاغية إلى تشيل الحدث ، وإخراج النص إلى مستوى  
المحور الآخر .

وأخيراً ، حين يعود محور التشيل للظان في القول :

«وفي شهر آذار ، مرت أمام البنسج والبنديقة خمس  
بنات ، سقطن على باب مدرسة ابتدائية» ،

فإن النص يتدفق مخترقاً هذا المحور ، مرتفعاً به من مستوى  
التشيل ؛ من مستوى العادي الواضح ، المحدد ، إلى مستوى  
السامي اللا محدد ، بالعبرة التي تل ذلك مباشرة :

«للطياشير فوق الأصابع لون المصافير» .

فعل مستوى التشيل ، لا تؤدى هذه العبارة دوراً واضحاً ؛  
فهو ليست استمراراً للحدث (سقطن) ، وليست رصداً لجزئية

ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال : الانحراف عن الشيء (الأول) ، وتحويل الشيء إلى رمز (الثاني) ، والانحراف بالشيء من محور أول إلى محور آخر (الثالث) . وإن كلامنا من هذه الأشكال ليستحق دراسة متأنية دقيقة ، أملاً أن يسهم بعضنا في القيام بها قريباً .

ولأعد إلى منطقتي النظرى الآن : هذه الأشكال الثلاثة جميعاً طرق مختلفة تسهم في النهاية في تحويل النص إلى نص مفتوح ، وتُمنح تحوّلُهُ إلى نص مغلق ؛ لأن طغيان التمثيل هو في النهاية التعبير الأسمى عن تبلور النص المغلق .

٢٦

بين أضخم تجليات فتح النص ، وخلق آليّة عمله على هذا الصعيد ، في الشعر الحديث ، استخدام الأسطورة ، وهي ظاهرة درست من جوانب متعددة ، لكنها ما تزال تستحق دراسة سيمايائية دقيقة . ذلك أن لغة الأسطورة حين تدخل في النص تؤدي دوراً جوهرياً هو فتح النص تماماً ، فتحة تزامنيا (synchronically) ، أي على صعيد العلاقات التشكيلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكوّن التجريبي ، ثم توالدياً (diachronically) ، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية كلية وتاريخ الثقافة بأكملها من حيث تتبع الأسطورة ؛ أي تاريخ الفكر الأسطوري بأكمله ، وانسداد الذات الجماعية فيه . إن الأسطورة ، بهذا التصور ، هي فعل توتير حاد في النص ، وفتح لبؤرة إشعاعات داخلية وخارجية فيه . ومن هذه الآلية نشأ ظاهرة أخرى شُفِفت بها النقد الحديث ، هي آليّة التداخل النصي (أو التناص) "inter-textuality"

في نص السياب ، ومدينة بلا مطر مثلاً ، تبدأ القصيدة خالقة المستوى الأدائي الحاضر (لأسمه الواقع) للنص :

ومدينتنا تزورق ليلها نار بلا لهب  
نحم دروبها والدور ثم تزول حماما  
ويصفها الغروب بكل ما حملته من سحب  
فتوشك أن تغير شرارة ويهب موتها .

ويتشكل النص حتى هذه اللحظة على مستوى «المعنى» والواقع المعاني ، أي التمثيل والمحاكاة ، ليكوّن نصاً مغلقاً . وفجأةً تفتتح النص هذه البؤرة الأسطورية الفياضة ، التي تدخله في علاقة من علاقات التناص عميقة الغور :

وصحاً من نومه الطينى تحت عرائش العنب  
صحاً تموز ، عاد لبلبل الحفصاء يرحاها  
وتوشك أن تدق طبول بايل ، ثم يفسها  
صغير الريح في أبراجها وأبين مرضاها

في الماضي كان الله  
يظهر لي حين تغيب الشمس  
في هيئة بستان  
يتجول في الأفق الوردي  
ويرش الماء على الدنيا الحفصاء

الصورة ماثلة  
لكن الطفل الرسام  
طحنه الأيام .

الشكل الثاني : هو شكل التغييب عن طريق تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف ، وتسمية النص حوله عن طريق استعاري طاغ . ويمثل ذلك في عمل أدونيس ، في مهبّار مثلاً ، كما يتمثل ، جزئياً ، في «أنشودة المطر» ، التي يتناول السياب في مطلعها الحبسية ، لا عن طريق التمثيل وإبرازها ناصعة مفصلة الملامح ، بل عن طريق إفراغها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية ، الظلية :

«عيناك غابتا تغيب ساعة السحر  
وشرفتنا راح يتأني عليها القمر  
عيناك حين تيسمان تورق الكروم  
وترقص الأضواء . . . كالأقمار في بحر  
يرجحه المجداف وفناً ساعة السحر  
كأنما تتبصق في غوريبها ، النجوم . . .  
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف  
كالحبر سرح البدين فوق المساء  
دفء الشتاء فيه وارتماء الحريف  
والموت ، والميلاد ، والغلام ، والضياء» .

في هذه الصورة للحبسية ، التي نشأ على محور المجاز ، مركزة على جزء من كل (العينين بدلاً من المرأة) ، ثم تنزلق إلى محور المشابهة لتتناص عليه وتكتمل ، لا تبرز العياناً موجوداً حسياً محدد الخصائص ، ناصعاً ، بل ، على العكس ، تسرب العيان في شبكة من الصور والموجودات والألوان والمفاهيم المتضادة والمتناقضة ، المؤتلفة ، المتداخلة ، بحيث إن العينين تضيمان عملياً في لجة ماء تخفيها بدلاً من أن تبرزها ، لكنها ، في خفتها المادي هذا ، تصبحان أعمق قدرة على تفجير الإيماءات العميقة ، وأكثر ثراءً في إضائتها لعالم داخل صرف ، تنحل فيه الذات ، وتنحلان هما فيه في آن واحد .

الشكل الثالث : هو الشكل الذي وصفته عند محمود درويش قبل قليل ، وهو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحدىثيات الشيء : محور العادي الكنتاشي ، ومحور السامي الاستعاري ، أي محور الدال ، ومحور خفي الدلالة ؛ محور التسمية ، ومحور الترميز .



للنص ، هو تأكيد لأزدواجية الوعي التي أشرت إليها في مكان آخر من هذه الدراسة . لذلك نجد ، مثلا ، أبياتا مشتركة بين تساند جاهلية سابقة على الحداثة ، لكننا لا نستطيع معانيها بوصفها تؤدي الدور الذي يؤديه التضمن في شعر الحداثة العباسية . في الأولى يتم انصهار كل على مستوى الوعي ؛ وفي الثانية ثمة ازدواجية للوعي . في الأولى يصبح البيت المشترك جزءا عضويا من النص المنتج ، لأنه أصلا جزء عضوي من التراث الشفهي الجماعي ، الذي يصدر عنه المنتج بوصفه مصطلحه الشعري الخاص ؛ وفي الثانية يظل المضمن اقتباسا ؛ أي أنه يظل تجسيدا لفتح النص على نصوص أخرى . وقد يتم مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعي إلى سياق جديد كل الجدة ، كما يفعل أبو الهندي في :

«سومت إليها بعدما نام أهلها ...» .

وكما يفعل أبو نواس بعشرات الآيات القرآنية بشكل خاص ، ناقلا إيما من سياق المقدس إلى سياق الحداثي ، ممقا بذلك حدة رفضه للسلطة الدينية ولسطة النص مما :

«أني على الحمر بالأنها وسعها أحسن أسمائها ؛

يبد أن التناص (التداخل النصي) يتخذ شكلا أكثر غفاه وباطنية في النص الحديث ، ويكون ، لذلك ، أكثر ثراء والصدق بروج الحداثة ؛ إذ يصبح ، من جهة ، مصدرا ليس عميق أخذ ، ومن جهة أخرى فتمحا للنص شغافا ، يستثير الأعداء الخافطة بدلا من التسمية المباشرة . وهو بذلك كله يوسع المسافة بين النص المشار إليه والنص المثير ؛ بين النص الذي يشكل الخلفية والنص المقترح على هذه الخلفية . ومن المناهج المتميزة على هذا النمط من التداخل النصي قصيدة صلاح عبد الصبور وأغنية حسب :

«وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حفل حنطه

عدا حبيبي فلقتا رمان

جيد حبيبي ملغ من الرخام

مهدا حبيبي طائران ترومان أرغبان

حظن حبيبي واحة من الكروم والمطور

الكنز والجملة والسلام والأمان

قرب حبيبي ، .

فالنص هنا لا يقتبس من ونشيد الإنشاده ، ولا يضمّنه ، بل ينسج من ظلاله وأصدائه أغنية تنفخ على بعد أسطوري ، طقوسي ، ووعي ، وعلى لمة وائمة الشفافية ، ضمن نص أوسع يكون لتميزها عة فاعلية شبه سحرية . وهكذا فإن النص الجديد لا يفتتح على «نشيد الإنشاده فحسب ، بل على سياقه الكل الذي يتألف من العهد القديم بأكمله .

وفي غرفات عشتار

نظف بجامر الفخار خاوية بلا نار ،

ويرتفع الوعاء ، كأن كل حنجر القصب

من المستنقعات تصبح ...» .

بهذا النمط من الحضور ، يمنع البعد الأسطوري تحول النص إلى نص مغلق ، ويفتحة ، كما أشرت ، تزامنيا وتوالديا . وهذا الدور الجذري للاستخدام الأسطوري في النص الحديث هو بالضبط ما يميزه عن الأسطورة في النص اللاحديث . فحين يكتب شفيق المملوف ، مثلا ، «عبقرة فأنه لا يخلق نصا حديثا ؛ لأنه يخلق نصا متفقا ، يشكل معالجة شعرية «للقصيدة» الأسطورية . فالأسطورة هنا تعمل على صعيد المعنى ولا تتحرك ضمن نص أكبر لكي تعمل على صعيد معنى المعنى . وليس التعامل مع الأسطورة فريدا في هذا السياق ، بل إن الظواهر الأخرى التي عرفها الشعر الحديث ، مثل استخدام الشخصية التاريخية ، أو التراث الشعبي ، أو الاقتباس والتضمن ، أو خلق البطل اللاتاري : كلها تجسد الفاعلية ذاتها ، والمهاجس ذاته : إنها جميعا دينميكيات (حيوية) لفتح النص . ومصدر تميز الشخصية التاريخية في النص الحديث عنها في النص اللاحديث هو ذاته المصدر الذي أشرت إليه في حالة الأسطورة ، حيث يكتب أحمد شوقي مسرحية قميض ، أو مصرع كليوباترا أو غيرها ؛ فإن ما يميز نصه هو أنه نص مفتوح ؛ نص ينظم الحدث التاريخي القائم ، إنه معالجة منظومة للتاريخ ، لكنه ليس نصا حديثا . أما حين يكتب أونيس «مهياره» ، أو يكتب البيان والخيام» ، أو يكتب عبد الصبور «والخلاج» ، فإنهم يخلفون نصوصا مفتوحة يكون دور الذات التاريخية فيها فتح النص تزامنيا وتوالديا ، ومنه من أن يصبح نصا مغلقا .

وليست كثافة النص ، كما نسميها ، أو تشابك الدلالات فيه ، أو غناه ، في مثل هذه الحالات ، إلا نتاج لهذه الطبيعة المفتوحة التي يملكها .

٢٧

قلت قبل قليل إن الاقتباس والتضمن ينضويان تحت الظاهرة التي أحاول أن أوصدها . وتطويرا لهذا الكلام ، أود أن أشير إلى أن التناص مكون جوهرى في لغة الشعر الحديث ، مع أنه يتخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتضمن . إن لغة أونيس الشعرية تفعل عادة عن طريق الإشارات الداخلية إلى نصوص أخرى تقف هي بإزائها ، أو تتوحد معها ، منتصرة إياها في حضور شعري جديد . لكن التناص قد يتخذ فعلا شكل الاقتباس ، كما يحدث في اقتباس لغة الشعر الشعبي أو اللغة اليومية . ومن الشائق هنا أن يشار إلى أن ظاهرة التضمن في الشعر القديم قد تكون فعلا ظاهرة عباسية ، أي ظاهرة من ظواهر الحداثة ، كما هي عند بشار وأبي نواس . والتضمن ، إضافة إلى كونه فتحا

الرابعة فإن إشاراتها أربع فقط .

أما المساحات المخلقة/المفتوحة الداخلية فإن عددها أربع ؛ ثلاث منها تقع في الحركة الأولى ، وواحدة في الحركة الثانية ، وتحلو الحركتان الثالثة والرابعة من مثل هذه المساحات .

هكذا تكون الحركة الأولى هي الأكثر كثافة ، والأكثر تشابكاً وتداخلًا ، والأكثر افتتاحًا على الخارج ( التاريخ/الحاضر ) ؛ وتكون الحركة الرابعة هي الأكثر تجانسًا ، وصفاءً والأكثر انغلاقًا على نفسها .

كنت قد قلت إنني لا أطمح إلى دراسة هذا النص التشابك هنا ، لكنني سأشير إلى ملمح آخر فيه قبل أن أتركه .

على عكس ما تمثله الإشارات الكثيرة في « الأرض الخراب » مثلاً ، ليست إشارات حواشي « إسماعيل » إحالات إلى مصادر ومراجع لاقياسات في جسد النص ، بل هي جزء تكويني من النص ؛ أي أنها مستوى آخر من مستويات الإنتاج الشعري الفعلي الذي تمارسه ( الأنا ) لتكوين النص . وهكذا فإنها تشكل أصواتاً تتابع بناء النص عن طريق إضامة تفاصيل داخلية فيه ، أو التعليق على أبعاد أصلية في تكوينه ، أو خلق مستوى مغلق تخزني في له ، كنت قد أشرت سابقاً إلى إمكانية أن يعد كشفنا لما تحت الوحي أو اللاوعي ( الشخصى ، التاريخي ، والحاضر ) للذات الأساسية في النص نفسه .

الإشارة الأولى ، مثلاً ، تأتي إضامة أساسية للجملية التي تتعلق عليها في النص ؛ تقول الجملية : « وأنا الذى نبذته كلى قبيلة » فترد الإشارة مشكلة طرفاً نقيضاً محاوراً يطور مقولة أساسية حول ( الأنا ) : « يمشى أمام زمانه » ، نابعة من صوت خارجي ووعي ضدى لا يمس الجزئية فقط ، بل يمس الذات المشكلة للنص وعيا كاملاً . ويضئ هذا الصوت أزمة « النبذ » الذى تواجهه ( الأنا ) : فهو ليس نبذاً عادياً أو تعبيراً عن دونية الأنا في مقابل « كل القبائل » ، بل إنه نبذ الداخل ( القبيلة ) للمخارجى المتمرد الرأى الذى يمشى وحيداً سابقاً لزمانه .

أما الإشارة الرابعة ، التي تأتي إضامة للجملية نفسها في موضع نال « وأنا الذى نبذته كلى قبيلة » ، فلها تنحصر تاريخاً كاملاً ، وتمثل صوتاً جديداً ، إذ تكشف مصيراً قاتلاً ، وقلعاً متأسلاً عن مصير :

عبثاً تسأل عن صديقك/ مات ، والبيت الذى أواه ملت /  
احفر طريقاً  
للفاته في قلبك الباقي /  
ولكن أظن أن القلب يضيء .

في مقابل هاتين الإشارتين تبدو الإشارة الثالثة ذات طبيعة تزيينية في علاقتها بالشار إليه ؛ فهي تعلق على الصحراء ناسجة صورة لها :

أصل الال إلى الشكل الأخير ، لكنه الأكثر مضامرة وفتحاً للنص، مصورة فيزيائية فعلية ؛ أقصد النص الممّش ، المنقسم إلى مستويين : جسد وحواش . ومع أن الأمانة على هذا النمط ما تزال قليلة فإن أهميته كبيرة ، ودلالاته عميقة . وأفضل نموذج أعرفه لهذا النص هو قصيدة أدونيس التي أشرت إليها مرات « إسماعيل » ( انظر القصيدة في نهاية المقال )

ولست أطمح ، طبعاً ، إلى تقديم دراسة لهذا النص ، فذلك محال هنا ، بل سأكتفى بتقديم صورة جزء منه ، والتعليق على فقرة أخرى ، بعد أن كنت قد علقت على إحدى فقراته في موضع سابق .

يبدأ فتح النص هنا في عنوانه ، ويتسارع في الإشارة الشرية التي تقدم بها النص ، والتي تنفى وجود أية علاقة للأسباب المعروفة ، دنيًا وتاريخيًا ، مع الأسباب الواردة في القصيدة ، وتؤكد كون الاشتراك بينهما مقصوراً على اللفظ . فالإشارة النافية تصيح دعوة مباشرة للمتلقى إلى البحث عن الشخصيات الدينية والتاريخية . واكتشاف طبيعتها وأدوارها وما تثيره من دلالات ، ليقرأن بنها وبين سعياتها القائمة في النص . وهكذا يتحول إلى إغواء يتجه نحو الإيجاب ، نحو اكتشاف الاشتراك بين التاريخ والنص . لكن هذه طريقة مألوفة في خضع النص لسرعان ما يتجاوزها إلى طرق جديدة أكثر تشابكاً وتعقيداً ، وأغنى إشمارات في فتح النص على شبكة باهرة من المجالات والذوات واللغات . ويشكل النص بذلك ذروة لانجاء في نصوص سابقة لدى شعراء آخرين ، ولدى أدونيس ، تتجه جميعاً نحو تعميق الفتح ( الانفتاح ) .

يتشكل النص ، فضائياً ، من ثلاث مساحات فراغية مختلفة الطيفية والدور ، لكنها جميعاً مشتركة في مركز هو الإيقاع النابع من قاعدة وزنية هي الكامل . المساحة الرئيسية هي الجسد الفعل للنص ، الذى يشكله صوت واحد ( الأنا ) ، وينشق هذا الجسد بتشكيل المساحتين الأخرين : مساحة داخلية تنشأ ضمن الجسد ، محلة مبرعات ومستطيلات تبقى مفتوحة فيزيائياً على النص ، إلا في حالة واحدة قبل نهاية الحركة الأولى ؛ ومساحة خارجية مفصولة عن النص بخط فاصل ، تحه تقع الحواشي ( الإشارات ) . ولا حدود مكانية لها باستثناء هذا الخط .

ويرافق هذا الانغلاق/الانفتاح النابع من التشكيل الفضائي للنص ، انفتاح من نمط آخر ينبع من طبيعة إشارات الحواشي ، ودلالاتها ، وهوية الأصوات فيها ، وتوزيعها عبر النص كله . ولعل أول ملاحظة تتطلب الدراسة الدقيقة هي أن عدد إشارات الحواشي يبلغ ٢٩ إشارة ، أكثر من نصفها يقع حواشي للحركة الأولى ( ٢١ إشارة ) ؛ وأن عدد إشارات حواشي الحركة الثانية هو ( ٨ ) ، وعدد إشارات الحركة الثالثة هو ( ٦ ) . أما الحركة

## « صحراء - عقد من زوال والقوافل خيطه »

لكن هذه الطبيعة التزيينية أعمق دلالة ؛ إذ إنها تقدم الصحراء بوصفها مجاساً مطلقاً ؛ ترابطاً كلياً ؛ وسيكون لذلك دلالاته في بنية النص الكلية .

أخيراً ، تقوم الإشارات (أ) و (١١) بتعميق الصورة التي رسمتها الذات لنفسها من جهة ، وكشف التاريخ كشفاً يزيد حدة الانبعاثات المتمثلة في الشخصية بروزاً ، ويرصد الحاضر نقطة تقاطع للبعدين التاريخي والتزامي ، يفصها التمزق الداخلي والقمع السلطوي :

## (أ) أحلام إسماعيل جاثية وجبهته تراب /

ما كان إسماعيل إلا/صوتاً يقاتل بعضه بعضاً ،  
وليس له نفياء ،

## (١١) أرض من الأنقاض/غاب قبائل ومذابيح

أرض تتوجع عصفرا  
ملكاً على عرش الخرافة

أرض توسع بين خطوطها وهول جيحمتها ، هول المسافة .

لكن فيما تأتي (أ) و (١١) تكراراً لما تعرفه الأنا عن نفسها معرفة وثيقة ، تكراراً لصوت تبلور في جسد النص ، فإن (١٥) مثلاً مغايرة كلياً ؛ فهي تضيء إسماعيل الآن إضاءة جديدة ، بل تمهد لتشابك وتوحد بين صوت الأنا وبين إسماعيل . ويجسد هذا التوحد بين الذاتين اللتين كانتا تيران حتى الآن في خطين متوازيين . وهنا يأتي دور المساحة الداخلية الأساسية : فالمساحات الداخلية التي كانت حتى الآن مغلقة/مفتوحة ، تتحول فجأة إلى مساحة داخلية صغيرة مغلقة ، داخلها تحفظ يتم توحيد الأنا بإسماعيل كما يلي :

لكن إسماعيل جرح  
وأنا رفيق عذابه ، ورواى حاتية عليه  
وأنا رسالة متهم - لامتتم تحييت إليه

ومن الدال جداً أن صوت الأنا ما يزال مورعاً رغم ذلك ؛ فالأنا « متهم - لامتتم » ، لكنها الآن ، في امتثالها وعدمه ، مرتبطة مصيرياً بإسماعيل .

سأكتفي بهذا القدر من تتبع عملية فتح النص في « إسماعيل » . وإنه لجلي أن دراسة متعمقة للقصيدة ستحل من الوقت والمكان ما ليس متاحاً هنا .

(٨)

## الحداثة/النص المفتوح

٢٩

الحداثة إذن ، هي ظاهرة النص المتشوش ، في الشعر

والرواية ، والقصة القصيرة ، والمرح . وتنفق الحداثة جذران النص من الداخل ، لأن النص المغلق هو نظام مغلق ، وكل نظام مغلق يحمل طاقة تجسيد السلطة وممارستها . من هذه الحقيقة تنبع ظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية : أن النص الديني عبر الثقافات نص مغلق ، نص يشكل نظاماً ينسب لنفسه الأصالة والنهائية ، نهائية التشكل ونهائية الدلالة . وهذا المعنى فإن النص ثابت غير خاضع لتفاعليات التاريخ التغييرية . ولذلك فإنه دائماً نص مكتوب ؛ وليس بين أبليتنا نصوص دينية شفوية . إن النص المقدس ظاهرة كتابية ، بل إن النص قد يصل بنسبة اللاتغييرية إلى نفسه درجة القول إنه متقوَّش ، أو أن يكون حقاً متقوَّشاً ، في الحجر ؛ فالتنقش في الحجر تجسيد أسمى للاتغييرية النص .

وظاهرة النص الديني اللاتغير ، الذي يشكل نظاماً مغلقاً ، تستحق التتبع في محاولتنا لفهم الحداثة ، ولعل أول ما هو دال هنا هو أن النص الديني هو دائماً نص مقدس ؛ هكذا ترتبط اللاتغييرية بالقداسة في طبيعة النص الديني ، كما أن النص الديني متجاسس ، كلى الانسجام في تصوره لنفسه ، غير قابل للتناقض . وهكذا يصبح النص الديني مقدساً ، متجاسساً ، كلى الانسجام .

ومن الدال جداً هنا أن النص المقدس في جميع الثقافات التي نعرفها هو نص قديم ، فليس هناك من نص مقدس حديث . الحداثة ، بهذا المعنى ، هي ظاهرة اللانقداسة ؛ وفي مجال فاعليتها يتمتع تشكل النص المقدس ، النص النهائي ، المغلق ، كلى التجانس . في الحداثة يصبح النص نقيض القداسة ، ونقيض الانسجام الكلي ، عثوا بالمفارقات الضدية الداخلية ؛ لأنه تجسيد لانعدام التجانس والانسجام في تصور الحديث لنفسه وللعالم .

هكذا يبدو أن ثمة تعارضاً بين القداسة والحداثة . وإن هذا التعارض ليتجلى على صعيد أساسي في كون الحداثة ، أولاً ، رفضاً للسلطة ، وفي كونها ، ثانياً ، حيّ البحث والاكتشاف (هذه المحس التي تولد بصورة حتمية مفهوم الخطيئة) . ذلك أن قول القداسة - السلطة ، والإذعان لها ، يعني - عملياً - إلغاء روج الاكتشاف والاكتشاف .

ومن هنا ارتبطت في الثقافات البشرية ، في تصور الإنسان لنفسه وللعالم والملازمة ابتداء من « جلجامش » على الأقل ، ومروراً بقصة الخلق الأول ( آدم وسواه ) ، شهوة الاكتشاف باتت رافضة الخطيئة ؛ بالخروج على السلطة ، بالشهوة الجنسية . وتوجد فعل الاكتشاف ( للمعرفة ) في فعل الاكتشاف ( الجنس ) كما يظهر حتى الفعل « عرف » في العربية . ومن هنا فإن انتراف الخطيئة يشكل مكوناً بنوياً للحداثة في مراحل تاريخية مختلفة . ولا شك أنه كان في الجوهر من تجربة شاعرين كأمي الهندي وأمي نواس ، حيث يتخذ شكلاً مبدئياً هو التعبير عن قبول وجود القيم

في ولادة تتجاوز دروب الإله والشيطان ، وتستحم في غبطة جنتها اللا متناهية .

ويصبح الحنين إلى الخطيئة رمزاً للتجديد ، وانضجار الحياة ، والقدرة على قهر الموت ، وإبتهال الحوية . هكذا يمن يوسف الحال إلى « إنقاذ الخطيئة » ، أي إلى القضاء على الموت والعودة إلى الحياة ، وبناء القباب المضئية في الوجود الإنساني :

« من يوقظ الخطيئة  
يمسح عنها صداً السنين  
يبنى قباباً مضئية  
من محبب الأرز ، ومن  
رخام بعلبك : كأننا ملوك  
بخمرة لا تستحيل أدما  
ولا دما - قبلتنا يريه  
تخالف أن  
توقظ في قلوبنا الخطيئة  
والله في ديارنا مشرد  
يود لو أن يدا جريه  
تعيد ؟

تعيد سيرة الفصول ٤ .

بل إن ليقاظ الخطيئة يصبح نقيضاً للبراءة التي تجسد الموت ، ويصبح بمثابة الإله نفسه ، وتجديداً لقدراته ؛ بما لدم الفصول النابض في الوجود من جديد ، بعد موتها ، ومسيرة للزمن المخبض ودوره الخلاقة .

ويتنصر أدونيس ، في نص بسيط ، هذا التلاحم الوجودي بين الخطيئة والإبداع في قوله :

« حق الخطيئة  
تلبس الصور المضئية  
وتقول « حدى مطلق بكر ، وتجري بديته » .

سوف أختتم هذا البحث الآن بتقديم أطروحة مبدئية أعتقد أنها تستحق التأمل والتأني . والأطروحة تتبع من مجموع العلاقات المتشابكة التي بلورها البحث بين الحداثة والسلطة والشكل والنص المقترح .

٣٠

يلد لي أن النص يصبح بالنسبة للحداثة مصباً لطاقة هائلة مكتوبة ولتلف داخل عموم ، يصبح مرآة لتيه الذات ، لا نهار المركز في العالم الخارجي وفيها ؛ مرآة لوحدها وشراسة صراعا ، وتضجها ، بل يصبح الدريئة التي تنصب عليها السهام ، لأن الواقع صلد خيف لا ينفذ إليه سهم .

وإذا أقول إن النص يصبح دريئة تنصب عليها السهام ، فإن

الجماعية ثم رفضها في إصرار وانتهاكها . هنا ، إذن ، يتحدد مفهوم الخطيئة في منظور السلطة فقط . ويكون ما يمارسه الفرد انتهاكاً للمعصم ، حتى في شعوره الخاص . وينفذ هذا الانتهاك في ذاته نغماً للشهوة لا ينضب وعلامة متميزة للمتمسك . هكذا يبرر أبو الهندي دون غموض :

« ثبتت الجنس صل رايهم  
وأبو الهندى في كوى زيان  
منزل يمزرى بمن حل به  
تستحمل الحمر فيه والزوان  
إلها المشي فتلا خافة  
وتصوى حاكفا في بيت حان  
أقرب الحمر وأقصى من ي  
عن طلاب السراح واليهي الحمان »

ويحتاج أبو نواس من هذا العصيان الملحن نفسه ، من الحرم ذاته ، نشوته :

« فإن قالوا حراماً قل حرام  
ولكن اللذات في الحرام »

لكن تدمير القداسة في الحداثة ، ومقاربة الخطيئة ، يتخذان صورتين مختلفتين ، في كتابتها رفض لمفهوم الخطيئة أصلاً ، أي رفض لكل قيد على الحرية الإنسانية في البحث والاكتشاف ، هكذا يلجأ أدونيس إلغاء نهائياً ، بدلاً من قبولها وتقديسها في قصيدته « لغة الخطيئة » موحداً بين إلحاد الخطيئة وبكارة الإنسان واحراق الميراث ؛ لأن كل ميراث يتشكل إنما يتحول إلى قوانين تمارس القمع وتفرض مفهوم المحرم :

« أحرق ميراثي ، أقول أرضي  
بكر ، ولا تجور في شباهي  
أعبر فوق الله والشيطان  
(دور أنا من دروب  
الإله والشيطان) .

أعبر في كتابي  
في موكب الصاعقة المضئية  
في موكب الصاعقة الخضراء  
أعصف - لا جنة لا سقوط بعدى  
وأعصف لغة الخطيئة » .

هنا ترتبط لحظة انتهاك القداسة بالصاعقة ؛ بلحظة انزاع الخضراء التي تحرق كل شيء ، ملغية الجنة والخطيئة والسقوط ، مقدمة البكارة المتجددة ، وفعل الإبداع الأبدى الذي يتبرد على نفسه ، ويمتدح على التشكل في صورة تراث متكرر ، وقبور لماض يتجذر الحياة للتجدة ، ويمتدح بنابيحها البكر من الضجر كل لحظة

صوره في بنية اللغة المجازية التي طورها ؛ في النسيج الداخلي للنص ، الذي أصبح محل انصباب طاقته العنيفة وتفجيرها . صار الشعر هو المقتض ، واللغة هي المصدرا التي تستباح ، والاستمارة أداة اختراق عالم اللغة السلطوي المألوف ، وخلق عالم جديد تأتلف فيه حرية الملقن وحرية القتل .

من هذا المنظور الجديد ، نستطيع أن نرى الخط البياني لحركة النص الحديث من الخمسينيات إلى اللحظة الحاضرة . في الخمسينيات ، كان الشعر يستسلم للغة أقرب إلى التجريد والصياغة الذهنية ؛ أقرب إلى التعبير المباشر عن رفض السلطة والطموح إلى الحرية . كان الشعر أقل حمية وأقل عفا . وكان الشاعر « يتغنى » بالحلم ، يتغنى ويغنى له ، يتوق ويمرغ توفه شعرا غنائيا أقرب إلى الصفاء . وكان النص أقرب إلى أن يكون نصا مغلقا . تلميحا ، ومع تنامي حركة القمع والسلطة الطاغية ، يتحول النص إلى نص حسي ، جسدي ، يتحول إلى المجال الذي تنصب عليه طاقة الشاعر ، وعنه ، ويحتضن وطموحاته وخيبته وإحباطاته . صار النص جسدا ، وصار هذا الجسد نسيجا غمقا ، رمزيا وماديا ، بفعل جنس طاغ ، وصار النص نصا مفتوحا ، وأصبح الحديث عن النص ممكنا بالمصطلح الذي عبر به وولان بارت ، أي « هزة النص » ، وهي هزة جنسية خالصة .

هل يمكن أن نقول ، إذن ، إن مسار الحدائث في الكتابة العربية يتشكل في تناسب طردي مع تاريخ السلطة ، وتناوب عكسي مع تاريخ الحرية : كلما ازدادت حدة القمع وشمولية السلطة زادت حدة انكباب البدع على النص وتفجيده له من الداخل ؛ وكلما ضلقت أفاق الحرية في العالم الخارجي تنامي بعد الحرية في التعامل مع النص من الداخل . إن مقارنة أي ثلاثة نصوص من الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لتشير إلى سلامة التصور النظري الذي أطرحه هنا .

هل يمكن أن نرى في هذا العنف الداخلي المنصب على النص ، الوجه الآخر للعنف الخارجي الذي تنجر في الحياة العربية منذ منتصف السبعينيات : عنف بيروت ، وطرابلس ، وحركات القمع الكاسحة ، وحركات المقاومة العنيفة ؟ هل هذا كله تمهيد لتاريخ الإجباطات المنزيلة ؛ للقمع الخارجي الذي تمارسه السلطة بحيث يستحيل على الإنسان أن يميز عن نفسه ضمن مدى مقترح من التحريك ، فيقلب هذا الكبح والكيث الكاسحان إلى ضوابط داخلية حادة ، تنبجر حين تنهار ضوابط السلطة - كما حدث في لبنان - تنفجرا جادا متشظيا في كل اتجاه ، وتنشجر ، في حالة النشاط الفني ، ضمن النص الأدبي أو عبر مساحة اللوحة المرسومة ؟ لكننا الآن قننا بقلعة حادة من داخل النص إلى خارجه ؛ فتتوقف ؟ ما أبدا أتوقف .

ذلك ليس إلا استمارة مبدئية لما أريد أن أقوله حقا ، وهو إن النص يصبح جسدا ، والسهم التي توجه إليه تصبح طاقة الحيوية المتفجرة في الذات . وسأسمى فيض الحيوية هذا فيضا جنسيا . هكذا تنمي الحدائث ظاهرة غريبة جدا ، هي أن النص يصبح أكثر حمية في شعر هو أصلا أكثر تحريدا ونبضا بالفكر ، كما تنشأ بين الشاعر والنص علاقة شقية . يصبح النص لغة الحس ، وتطغى صور الجسد عليه ، كما تطغى لغة جنسية يلازم النص ، لغة الاختراق ، اقتضااض غريزة اللغة ، والنشوة . وهكذا يكون فتح النص الذي حاولت أن أصفه فتحا للنص بمعنى جنسي .

هذا المحوس بالجسد ، باقتضااض النص وفتحها ، هو - من أكثر من وجه - استجابة الحيوية لقمع السلطة . ولأننا نكاد ننهي مع فريد ، فإني أود أن أذكر بأن صورة اقتضااض الشعر ليست صورة جديدة ، بل إنها لتسبق فريد بقرون . وأروع من بلورها في التراث العربي كان أحد أكبر الشعراء التأثيرين على السلطة - لكن الذين لم يفلتوا من إطار قمعها - أقصد أبو تمام ؛ فأبو تمام هو الذي وصف الشعر بهذه الصورة :

« والشعر فرج ليست خصيبته  
طول الليالي إلا لفتحه »

إن صورة أبي تمام هذه هي الـ archetype الحقيقي الذي يحكم علاقة الحدائث بالنص الحديث ، وعلاقة الحدائث بالسلطة في قمعها وطفانيتها لكل آماد الحرية .

وذكر أبي تمام في هذا السياق يستحضر ذكر شاعر رافض آخر هو أبو نواس ؛ وهما يتفان على طرفي تقيض ، أي أنهما يشكلان ثنائية ضدية حقيقية . لقد مثل هذان الشاعران معا جوهر الترد ، في عصرهما ، على السلطة ؛ سلطة الماضي وسلطة الحاضر . لكن الأول ( أبو نواس ) جسد رفض السلطة برفض عمل في الممارسة السلوكية ، وفي إطار بنية القصيدة . وسأسمى كلا النمطين رفضا خارجيا ؛ لأنها يدمران الشكل الممثل الطغسي للسلطة . أما أبو تمام فقد رفض السلطة دون أن يدبر أشكائها الخارجية ، بل من ضمن هذه الأشكال . هذا السبب نرى أن الصورة الجنسية الطاغية في شعر أبي نواس هي صورة فعلية ، أي ممارسة الجنس مع النساء والعلماء ، أما داخل الشعر فإن الصورة الطاغية للاقتضااض هي صورة الخمرة : الخمرة عذراء تنفض دائها . أما أبو تمام فقد انجذبت هذه الطاقة لديه إلى داخل ، وتمجست لذلك في المكان الوحيد الذي يمكن تمزيقه واختراقه ، أي في بنية اللغة الشعرية ذاتها ؛ لأنه لم يحقق رفضه للسلطة على صعيد الممارسة العملية السلوكية في العالم . وقد نجح تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث في أبي

## إسماعيل

وَدَعَتْ ، وَأَرْسَمَ الْأَوَّلُ عَلَى جَبَلٍ  
وَسَمِعَتْ لِزَمَنِ الْقَتَبِ ثِيْرِي  
وَسَمِعَتْ ثِيْرَهُ بَهِيسَ .  
/.../ وَالْأَرْضُ<sup>(١١١)</sup> تَعْمَلُ فِي الشَّمَالِ الْمَدِينِ / شَوَارِعُ  
رُحِبَتْ بِالْجَلَالِ - ذِيَالِ<sup>(١١٢)</sup> / أَمَّةُ  
تُزْهِو بِغُرْفٍ مِنْ عِطَامِ<sup>(١١٣)</sup> .

## الذهب وطف

يَكْزُ كَسْمَاكِ مُعْتَفٍ ، مَدِيَّةُ الشَّنْ  
قَطَعْتَ وَوَيْسَتْ .  
الذهب وطف ، وَشَلَّ الْجُلُودِ  
كَيْفَ ارْتَفَى جَسَدُ الْكَافِرِ وَحُوشُهُ  
لَوْ . شَلَّ غُرَابُ الْأَجْبَدِيَّةِ - جَسَمُ إِسْمَاعِيلِ ، ( إِسْمَاعِيلُ عَارِطَةُ الْعَصُورِ  
الذهب وطف /  
الفتح هنا رأساً ، هتاك فكرة  
سُتْرِي لَوْجَهَكَ صُورَةً مَجْهُولَةً  
وَتَرَى عَيْنِيكَ فَوْقَ جِسْمٍ غَيْرِ جِسْمِكَ . وَهِيَ  
صَادَتِكَ أَنْتَ يَا  
لَمَّةُ الْمَلَايِكِ ، لَوْ هِيَ  
شَكْلُ السَّيِّئَةِ  
الذهب وطف /  
سُتْرِي خُتَارِيّاً يَحْمِلُهَا الْكَتَابُ إِلَى جِلْدِهِ .

.. / وَتَخْلَفُ بَيْنَ جَسَدِي الرَّطِيبِ ، وَمَا تَقُولُ لِلْعَالِ  
نَسِخَ الذَّمَامَةِ وَبِأَلَا<sup>(١١٤)</sup> ؟  
مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ؟<sup>(١١٥)</sup> لَأَزِلَّكَ عَنْكَ

- (١١) أَرْضُ بَيْنِ الْأَقْلَاضِ / هَابُ قِبَالِ وَمَدَائِعِ  
أَرْضُ تَبْرُجَ خَصْرَتَا  
عَلَيْكَ عَلَى خُرُوشِ الْخُرَافَةِ  
أَرْضُ تَوَسَّعَ بَيْنَ عَطْرَتَا وَغُرُولِ جَسْمَيْتَا ، غُرُولُ الْمَسَافَةِ .  
(١٢) ذُبُوحَ وَجِلَادُونَ يَتَسَمَّوْنَ جِلْدَ فَيُجِيبُهُمْ .  
(١٣) أَهْدَى يَرِيقُشْ لَزُوجَتِهِ سَوَاراً  
بَيْنَ ضَمَمِ قَطْلِ .  
(١٤) إِجْرَاءُ سُلْطَانٍ / أَنْتَ مُنْقَلٍ  
أَمْ جَعَلْتَ لِقَوْلٍ : لَا ؟  
(١٥) حَلَّ كَانِزِ إِسْمَاعِيلِ نَائِلَةً تَرَى الْغَدَّ الْجَبِلِ ، وَتَصْطَلِبُهُ لَهَا مَا ؟  
حَلَّ كَانَ بَرِيعُ رَأْسِهِ  
فَوْساً لَوْ كَبَّ قَلْبُهُ  
وَفِي السَّيِّئَةِ طَرِيقَةً لِحَالِهِ ؟  
حَلَّ قَائِدُ غَيْبٍ إِلَى أَسْرَارِهِ ، حَلَّ وَطُوفَ بِأَسْمِهِ  
.. حَبِّ لَوْجِهِ الْبُحْبُ - يَتَرَقَّى إِلَى الشَّمَالِ حُلْفُهُ ؟  
حَلَّ كَانَ إِسْمَاعِيلُ غَتَا ، أَمْ كَانَ إِيَّيْ ؟

خَلَّتْ مَطَارِيقُ الرَّحِيلِ ، وَفُوضَتْ  
أَحْشَانُهَا ،  
فِي الْجَلْبَابِ الْغُرُورِ ، يَبْهَسُ فَيَكْفُلُ -  
.. تَعْدِيَانِ يَتَضَيَّعَانِ قَشَا .

/.../ وَأَنَا الَّذِي نَبَذْتُ كُلَّ قِبَلَةٍ  
هَذَا تَعْرِفِي ، بَدَائِي / نَمِي بِجَارِيَةِ دَمِي  
جَسَدًا يَهْرَقُ فِي جَسَدِ  
وَالْحَبِّ لَا أَحَدُ ، وَمَنْزُوقٌ لَا أَحَدُ<sup>(١١٦)</sup>  
مَنْ أَنْتَ ؟<sup>(١١٧)</sup> يَصْرُخُ ، حُلَاسِ  
وَيَكَادُ يَنْكُرُ كِلَاسِ .

تَأْزِجُهُ إِلَيَّ مِنْ أَرْضِ نَعُومٍ ، تَنَامُ لَحْتِ وَسَانِدِ  
تَأْزِجُهُ إِلَيَّ مِنْ أَرْضِ نَعُومٍ عَلَى دُرُوسِ  
جَسَدِي بِالْكَسْبِ - عَلِيَّةٌ خَالِقُ بَعْلِ الذَّمَامَةِ  
كُتْبًا ، وَيُنَبِّتُ مَا يَشَاءُ لَهَا ، وَيَعْمُو مَا يَشَاءُ  
تَأْزِجُهُ إِلَيَّ مِنْ أَرْضِ نَعُومٍ - يَكَادُ يَأْخُذُ الشَّرَارِ  
بَيْنَ أَيْنِ يَجْرُحُ - كَيْفَ يَخْتَرُ الْحَصَارُ ؟<sup>(١١٨)</sup>

وَدَعَتْ / أَذْكَرُ قَائِدًا  
فِي يَدَيْ إِسْمَاعِيلِ<sup>(١١٩)</sup> ، - يَرِيطُ صَغْرَةً  
بِسَمَائِي  
وَيَنْجُو بِالْخَيْمِ النُّجُومِ ، - يَبْهَسُ بَيْنَ سِلَاحِي  
شَطَطَتِ ، وَتَأَسَّتْ .

وَدَعَتْ / أَذْكَرُ فَوْجِيًّا  
يَتَلَوَّ<sup>(١٢٠)</sup> سِيدِي ، وَأَذْكَرُ لَمَّةً  
تَهْلِي بِأَمْرِ مَا يَبْقَى .  
وَحَشَّ بِلَا رَأْسٍ ، يُخْرِجُ نَفْسَهُ  
زُبَا ، وَيَنْسَقُ ظَهْرَهُ  
وَعَلَا كَلْبِيَّةَ الْمَرْجِجِ ... / (ظَلَّةُ<sup>(١٢١)</sup>)  
أَرْضُ نَمَتْ حَقْلُهَا سُرُورًا ، وَتَعْدَى (...

(٥) لَا مَاءَ يَحْرِفُ أَيْنَ صَحْرَايَ ، وَكَيْفَ لَأَوْفِيَا .

(٦) لَقِي بِأَسْأَلِي وَلَا لَقِيْ جَوَابًا .

(٧) يَسْطِفِي الشَّجَرِ الْكَرِيمِ رِمَانَهُ

وَيَعْدُ لِي تَبْنِي يَدِي ...

(٨) أَحْلَامُ إِسْمَاعِيلِ جَانِيَّةٌ ، وَجِيهَةٌ تَرَابٍ /

مَا كَانَ إِسْمَاعِيلِي إِلَّا

صَوْتًا يَهْتَائِلُ بِهَضْبَةٍ بِهَضْبَةٍ ، وَلَيْسَ لَهُ لُفْهَةٌ

(٩) طَهْمَازُ بَايَرٍ - أَمْ يَزَلُ يَتَلَوَّ بِأَنْجِ شَجِيهَةٍ

وَيُفْطِلُ كُلَّ خَالِطٍ .

(١٠) وَلَقَدْ ...

غَسِي ، وَيَنْكَبِرَةُ ...

وَيَغِيظُ سَرَّوْ لَا لَكُلِّ دَقِيقَةٍ  
- هـ من أجل جندك في القلعة  
مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ؟ (فقبل الشمس عندك جرعة ، والأرض  
صَحْنٌ ...)  
هل أَنْتَ قَلْعَةُ سَاسِرْ ، أم رَأْسُ حُورٍ ؟  
- هـ من أجل جندك في القلعة (١٧١) -  
وَقَدْ الْمَصْرُ تَزَعَّتْ  
والأرض جِرْقَةٌ حَلِجْ .

(٢)

مَنْدَرُ أَيْدِي ، أَسِيرٌ - تَقْرُونِ  
حَمَمٌ ، وَيَتَكَلَّمُ حُطَامٌ -  
حَقْلٌ مَحْصٍ بِهِ الْإِبَانَةُ نَشَلَهَا  
حَقْلٌ لِإِسْمَاعِيلِ يَنْتَسِمُ الزَّمَانُ (تُرْدُ يَنْتَسِمُ الزَّمَانُ ؟)  
حَقْلٌ يَغِيظُ بِهِ الْكَلْبَانُ - وَقِيلَ إِسْمَاعِيلُ جَاءَهُ وَقِيلَ غَلَبَ - ضِيؤُهُ  
مَلَأُوا الْمَكَانَ  
يَلُوكُ وَأَلْفَةُ يَأْكُلُ بَعْضُهَا  
بَعْضًا ، وَيَأْكُلُ بَعْضُهَا  
بَعْضًا ، - وَيَحْتَلِكُ الْكَلَامُ :

- حَقْلٌ يَرْزُقُ وَدَّعَهُ  
فَرَحًا بِفَصْلَةِ تَقَامُ  
- الْأَحْشَاءُ الْعَصْرَى حَسَلَتْ  
نَعَامِيَّةٌ غَلَبَتْ نَعَامَةً  
لَا غَالِبَ إِلَّا / سَرَّوْ حَصَانُ  
نَهَبَ ، وَجِهَهُ عَمَانَهُ .

- مَنْ أَنْتَ ؟ مِنْ أَمِيَّةٍ (١٧٢)  
- لا ، لست من أَمِيَّةٍ .  
- مَنْ أَنْتَ ؟ عَاشِقِي (١٧٣)

كَتَبْنَا يَلْمُذْمُهُا سُوءًا  
فِي كَاتِلٍ سَرَفَ خُرْفَةٍ  
فِي كَاتِلٍ لَاصِلَةٍ سَرَفٍ  
خَشَوُ ، وَزَجَمَ عَرَاكِي -

لَمْ تَكُنْ عِنْدَكَ لِي مَكَانًا  
لِيُخَيِّطَ جِيْرِي قُوَّةً  
لِيُؤَاخِضَ اللَّهْبَ الْمَدْرُ مَا أَيْسَرُ وَمَا أَلْوَنُ / شُكْرَتِي  
وَنَصَلْتُ بَيْنَ دَمِي وَدَيْفِي -  
مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ، كَيْفَ أَرَاكَ لَحَقَّةً لَا أَرَاكَ ؟

لَكِنْ إِسْمَاعِيلُ جَرَحَ  
وَأَنَا رَقِيقٌ حَلِيدٌ ، وَرَوَائِي حَاتِيَةُ حَلِيَّةٍ  
وَأَنَا رَسُولَةٌ عَشْمٌ - لَا عَشْمٌ كَتَبْتُ إِلَيْهِ .

... والأرض تدخل في الشمال للمعدن / نبيها هُيْ بِنُ  
ي (١٧٤)  
مَنْ أَنْتَ ؟  
مِنْ نَعِيمٍ  
وَلَوْ أَنَّ يَرْحُمَا عَلَى غَفَرٍ قَسَلَةٍ  
يَكْرَهُ عَلَى جَنَّتِي نَعِيمٌ ، لَوَلِيَتْ ، (١٧٥)  
لا ، لست من نعيم  
مَنْ أَنْتَ ؟ تَغْلِيصِي ؟  
لا ، لست تغليصا (١٧٦)  
... / والأرض تدخل في الشمال للمعدن / نبيها هُيْ بِنُ  
ي (١٧٧)  
مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ؟ سَرَّوْ حَصَانُ (١٧٨) يواصل فَرْضَهُ  
- هـ من أجل جندك في القلعة !  
حَقْلٌ اللَّطِيفَةُ كَاهِنٌ  
يَصِلُ الزَّمَانُ بِخَيْطِهِ

(٢١) رَيْدَةٌ ... / وإسماعيلُ يَخْفُو  
جِيَانَةً تَجْرُ نَوْتَمَا وَتَسْكُبُ وَيَهِيَا  
قَرْنِيَّةٌ -  
والأرض تدخل في الشمال للمعدن / نبيها  
هُيْ بِنُ ي (٢٢)  
- وَهِيَ مِنْ أَمِيَّةٍ يَبْنَاهَا  
وَعَانِ حَلِ اللَّهُ قَلْدَانِيَا ...  
(٢٣) «هَي حَاشِمُ ، فَرَحُوا إِلَى تَخْلَافِكُمْ  
لَقَدْ صَارَ هَذَا الدَّمُ ، صَاعًا بِدَرَمٍ  
إِذَا قَلِمَ : رَحِمَ النَّبِيُّ عَمْدُ  
لِئِنْ الْقَصَارَى رَحِمَ حَسِيٍّ مِنْ تَرْوَمِ » .

(١٦) هُيْ بِنُ ي (١٦)  
لَا شَيْءَ يَنْدُو أَنْ يَرْجُمَ بِحَرَمَا  
وَالْأَمَةُ انْحَسَرَتْ وَنَابَتْ  
لِي جَدُولٌ وَخَلَّ يَسِيلُ يَدُوبُ فِي هَي بِنُ ي (١٧)  
بَا حَسَسُ ، يَا قَدَمُ الْهَارِ ، تَرَكْتُ لِيْلَكَ هَذَا  
وَسَجِيَّةً ...  
(١٧) كَفَلْتُ - مِنْ حَرَابَةٍ  
عَدَمَ الْبِيوتِ لَكِي يَأْتِمُ حَصُونَةٍ  
(١٨) كُذِّلَ أَلَا - قَالَ : لَمَوَالِ الصَّنَاجِي لِّلْأَمِيرِ  
أَعَدَّ الشَّيْبَا وَاشْتَرَى  
نَعِيْمَةً بِالْمَالِ / فَرَحَاهُ عَلَيْهِ السَّعِيرُ .  
(١٩) جَالُوا بِالْمَعْرِ مِنْ تَبِي - جَالُوا بِأَرْجُلِهِمْ ، وَجَالُوا  
بِأَرْوَاهِمُ : حَكَمَ بِدُونِ الْفِي .  
(٢٠) حَقْلٌ / وَتَسْرِبُ كُلُّ جَعِيْمَةٍ سَلَاةً حَيْثُهَا بِنُ جَوْفِ حَيْبِ .

## تجليات الحداثة في التراث العربي

يبدو أن مصطلح ( الحداثة ) كان وما يزال له أهميته وخطورته في تاريخ الحركة الفكرية ، وفي كل مرحلة جديدة يمر بها مجتمع ما ، تطرح طبيعة الحداثة بهذه المرحلة ، وتتابع التسلاطات عن حدودها المعرفية ، لكي يكون للواقع الأدبي خصوصاً ، والواقع الفكري والحضاري عموماً ، وجوده المترك من خلالها .

ولا يمكن الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلا إذا انفتحتنا على الرؤى السابقة التي تمثلت في تراثنا القديم ، حيث كانت مواجهة مفكرينا القدماء لها يجهد مكثف وسيلة لإبراز تجلياتها ، ومعالجة قضاياها . وربما كانت تجاربهم مع منطلقاتها ومنجزاتها صالحة اليوم كأساس أولى لبحثها مرة أخرى في ضوء متغيرات عصرنا بكل أبعادها الحضارية .

وطبيعة الرؤية القديمة لمصطلح الحداثة تمحورت حول ثنائية تقابلية تضمه في مواجهة مع ( القدم ) ، وبكاد يأخذ هذا التقابل طبيعة اللزوم ، فلا يقال حدث - بالضم - إلا مع قدم ، كأنه اتباع<sup>(١)</sup> .

فالحداثة تمثل نقياً للماضي وتعلقاً بالحاضر ، وغروجا من المعتاد إلى غير المعتاد ، ومن المعروف إلى غير المعروف ، حتى تصل بالأمر المبتدع في جانب المملوح والمذموم ، فهي الجدة بداية ؛ يقول ذو الرمة :

استحدثت الركب عن أشياءهم خيرا  
أم واجس القلب من أطرابه طرب<sup>(٢)</sup>

وهي الجدة في جانبها المعنوي والمادي . واستحدثت الشيء في المعنويات يتصل بالشخص الحديث . « قال الطرماح :

ظعنائن يستحدثن في كل موقف  
رهينا وما يحسن فك الرهائن<sup>(٣)</sup>

كما أن استحدثت الشيء في الماديات يتصل بالمحدث والحديث في آن واحد ؛ فأقول : « استحدثت الأمير قرية وقناة . واستحدثوا منه خيراً ، أي استفادوا منه خيراً حديثاً جديداً<sup>(٤)</sup> . وتعدد هذه الجوانب يربط مفهوم الحداثة بما يمكن أن نتصوره من وجود

توقع مبهم للمجهول البعيد أو الغريب . ولا يمكن أن يكون لهذا التوقع تحقق فعل إلا بتحديد الشروط أو المقدمات التي ينتج عنها تحول هذا المجهول في صورة تغير وتبدل ، ليس بالضرورة تغيراً كلياً أو تديلاً شاملاً ، ولكنه انتقال من المعلوم الكائن إلى المجهول الذي سوف يكون . ومن هنا يكون للتحتمية العلمية مدخل ، ليس في تحديد الشروط فحسب ، ولكن في تحديد النتائج أيضاً . واعتقد أن هذه التحتمية تتيج لنا أن نقول إن القديم سوف يستمر في أداء دوره ، برغم أن بعض ما فيه سوف يسقط في الطريق . سوف تبقى من القديم بقية صالحة تصبغ ( الحديث ) بصبغة القومية ، وتعطيه كثيراً من أصالته .

ولا يمكن بحال تحديد ملامح الحداثة إلا بتعرف مكونات القدم تعرفاً دقيقاً ؛ فهو بحدوده اللغوية يعطينا اليقين على وجود



الإلحاح على ظهوره معينة ، أو - بمعنى آخر - التراكم الكمي لفترة معينة في ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية ، وكلها أمور تأخذ من الزمن طبيعته المتجددة المتحركة ، ثم تزيد على ذلك بتكتيف تراكماتها في لحظة بعينها . وقد تكون هذه التراكمات في جانب الحسن أو جانب القبح ، ولكنها في كلا الأمرين تصنع ما نسميه بظواهر الحداثة .

لهذا نجد أن الرواة القدماء كانت لهم نظرة خاصة في فهمهم للحداثة ، تعتمد على وضعها في طرف مقابل للقدم ، ثم ربط هذا القدم بالإطار الزمني لتراكمات مميزة في النواحي اللغوية أولا ، ثم النواحي الفنية ثانياً . وبما أن هذه التراكمات قد أحدثت شكلاً مختلفاً بعد نزول الإسلام ، فإن المقابل القديم لها يكون ( العصر الجاهل ) على أساس أن ما بعد الإسلام يمثل ظواهر ( الحداثة ) .

والامتداد الزمني لا يكفي وحده في هذا المجال ، بل لا بد من ارتباطه بظواهرها طبيعة السلسل والترابط ، مع احتوائها على علاقات شرطية بحيث لم ينظر إليها أن يخرج منها نتائج محددة ، تتسع لتغطي مساحة الوجود المادي والمعنوي .

ومن هنا تصبح مسألة التعصب لحقبة زمنية دون أخرى في حاجة إلى إعادة نظر - كما يقولون - ففترة الرواة إلى حقبة الجاهلية وصدر الإسلام فيها كثير من التقدير والاحترام ، وربما القداسة أيضاً ؛ لكن التأمل في أسباب ذلك يدفع إلى السطح بقضية أخرى لا صلة لها بقديم أو حديث ، وإنما تتصل بما يصلح للاستشهاد به في مسائل اللغة ، وما لا يصلح لذلك .

فالعرب الذين يتكلمون العربية ولا يخاطون أحداً ممن يتكلم بغير لغتهم ، هم الحجة في مسائل اللغة ، على عكس من خالفوا غيرهم من العجم ، ففسدت لغتهم بالمخالطة ، فلا يستدل بكلامهم . ولم كان العرب المتقدمون قبل الإسلام وفي الصدر الأول منه لم يخاطوا غيرهم - في الأكثر - كانت أقوالهم في اللغة حجة . ثم لما تغير الأمر ، وصاروا باللحج والدولة يخاطون غيرهم ، لم يستدل عند ذلك بلغتهم . ولهذا نجد رجلاً كعاصم بن الملاء يعيب جبرياً والفرزدق بطول معاشهما في الحضر ، ويظل الرواة الاحتجاج بشعر الكميت والطرماس ، لأنها كانت حضريين<sup>(٧)</sup> .

فمسألة الزمن لا تؤثر هنا إلا بمقدار تلازمها مع الإطار الاجتماعي والثقافي لهذه البيئة ، حتى إنه لو فرضنا اليوم أن في بعض القفار النائية عن العمارة قوماً من العرب لا يخاطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن ملتهم ، وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقول المتقدمين وإن كانوا محدثين<sup>(٨)</sup> . ويدبر ابن سنان الحفاني حواراً يتتبع مع من يتصور أن مجرد الإطار الزمني وحده كاف في الحكم بالحداثة أو القدم ، وكاف - من ثم - لتفضيل أحد الطرفين على الآخر .

المقابل ، حتى لو لم يكن له وجود ملموس ، وما علينا إلا محاولة استكشافه عبر أبعاد الزمان والمكان ؛ وهي أبعاد لها طول وعرض وعمق ، والعلاقة بينها علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء ، أو علاقة شرطية يكون فيها ( القدم ) شرطاً ( للحداثة ) . وربما لهذا جاءت استكشافات الرواد الأوائل في شكل قضايا يحتاج فيها المحدث إلى الاتصال بما سبقه ، وإلى ترديده بالرواية ، والإلحاح عليه بالحفظ . وعلة ذلك - كما يقول القاضي الجرجاني - أن الطبع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ؛ ولا طريق للرواية إلا السمع . وكانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ؛ فكان زهير رلوياً لوس ، والحطيئة رلوياً لزهير ، وأبو ذؤيب رلوياً لساعدة بن جؤيرة ؛ فبلغ هؤلاء في الشعر حيث نراهم<sup>(٩)</sup> .

٢

إن الزمن واحتواؤه - بالضرورة - على وضعية الماضي والحاضر والمستقبل ، يسمح لنا بالقول بأن الحداثة في تجلياتها تتصل على نحو من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية لهذه الأزمنة الثلاثة . ذلك أنها تقوم - كما قلنا - على اشتراق المألوف وصولاً إلى الأمر ( المبدع ) .

وإذا تفاعلت أبعاد الزمان مع غيرها من العوامل الأخرى في حركة مؤثرة - وهو أمر حتمي - فإن التغير يستحيل إلى واقع ، اعتماداً على حركة ثقافية تستهلك المقدمات الشرطية ، وصولاً إلى النتائج المرتبطة في شكلها الذي تتوقف عنده ، وإن كان هذا التوقف أمراً مؤقتاً ، توقفاً لانهايات مقدمات جديدة .

والواقع أن تحرك الزمن إلى أمام يجعل الإنسان كذلك في حركة موازية يحاول فيها أن يوائم بين حركته وحركة الزمن ؛ فلا يسبق زمنه ولا يتأخر عنه ؛ وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويجعل من وسائله وغاياته عناصر تكامل تزيد التصاقاً بزمنه الحاضر .

ومن أجل ذلك يبذل الإنسان جهداً ذكياً مدنياً في اجتراح غزونه التجريبي بالتداعي ، ثم يعود ليشكله وفقاً لحاضره أولاً ، وترقباً للآتي ثانياً .

وليزداد التواء ، لا يكفي الإنسان بهذا الاجترار ، بل يحاول إيجاد أشياء ربما لم تكن موجودة سلفاً ، أو يكشف عن أشياء ربما لم يرها من قبل . وهو في ذلك قد يستخرج من غزونه بعض الصور القديمة ثم يلبسها ثوباً يصبه من مشاعره الحفية ، استجابة لما يلح عليه من تسؤل لـ أحيانا : ماذا يصنع ؟ وكيف يحقق التوازن داخل أبعاد الزمان والمكان التي تتحكم في شروط الممكن ، وترتبط بالأسباب بمسبباتها .

وعندما تعرض للزمن وآثره في تحليل مفهوم الحداثة ، لا نغنى بذلك النتائج التاريخية التي نسجله ، وترتب بها أحداث الحيلة ، فإن هذه نظرة عمودية ضيقة ؛ وإنما تعني الدرجة الأولى عملية

يكون الشاعر قديما في الزمن ، ولكن تناوله قديماً قد يجعله بين المحدثين . فابن رشيقي يرى عشرة شاعرا عثتا عندما يقول :

( هل غادر الشعراء من متمدن )

لان ما قاله يدل على أنه كان ؟ بعد نفسه عثتا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ، ولم يبقوا له شيئا <sup>(١٧)</sup> .

الثاني : موقف اللغويين والنحاة في اعتبار الزمن حدا فاصلا بين المحدث والقديم ، مع ربطه بالظروف الحضارية التي اتصلت بهذا الزمن . وليس ذلك إلا حرصا على إحكام الحدود التي يجب أن تحيط بلغة و الاحتجاج ، حتى قال الأصمعي : إنه جلس إلى أبي عمرو عشر حجج فلم يسمعه يجتج بيتا إسلاميا <sup>(١٨)</sup> .

ويبدو أن معظم الرواة كانوا على مذهب أبي عمرو وأصحابه ، كالأصمعي وابن الأعرابي ؛ أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ، يقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد ، وقلة تفتحهم بما يأتي به المولدون <sup>(١٩)</sup> .

والحرص الشديد على لغة الاحتجاج جعلت بعض الرواة يفقون من الشعر الإسلامي موقفا متشددا على الرغم من قربه من الجاهلية ؛ فالأصمعي يقول عن الكيميت إنه « جرمشاق من جرمشاق الشام ، لا يجتج بشعره » <sup>(٢٠)</sup> .

وعندما يشده إسحق الموصلي :

هل إلى نظرة إليك مسيبيل  
فيروي الصننى ويشقى الغليل

إن مائل منك بكشر عندي  
وكثير من عجب القليل

يقول له : لمن تشقى ؟ فيقول : لبعض (الأعراب) ، فيقول : هذا والله هو الديباج الحسرواني ، فيقول : فإنها للبيتها ، فيقول : لا جرم - والله إن آثار الصنعة والتكلف بين عليها <sup>(٢١)</sup> .

ومثله في ذلك ابن الأعرابي الذي يسمعه أن يغمم بشاعده يضمه إلى شواهد ، ويسرع إلى طلب تدوينه ، فلما منه أنه يتنى إلى تلك المرحلة الزمنية الأخيرة لديه ؛ فقد أشد أرجوزة أبي تمام :

وصافك صلتك في حله  
نظن أن جامل من جهله

هل أنا بعض (الأعراب) ، فاستحسنها ، وأمر أصحابه بتدوينها له ، فلما علم أنها لا تلم ، قال : خرق خرق <sup>(٢٢)</sup> .

ذلك أن الزعم بأفضلية المتقدم زمتا دون تحليل سوى هذا التقدم ، يرد عليه بأدعاء مماثل ، وهو أن شعر المحدثين أفضل لتأخر زمانهم ، إذ لا فرق بين الأديان . ثم ينقل الحوار من مستواه التجريبي إلى المناقش البراقة في عالم الشعر كأمريه القيس ، فهل هو في الطبقة الأولى من الشعراء أو ليس فيها ؟

فإن قلنا إنه في الطبقة الأولى ، قيل : ولم ؟ وقد كان قبله جماعة من الشعراء معروفين ، أحدهم ابن خضام الذي قيل إنه أول من بكى الديار وقد ذكره امرؤ القيس بقوله :

صوحا صل السطل المحبيل لمعنا

نبيكي السيار كسا بكى ابن خضام

فلذا كان زمان أمريه القيس قد تأخر من زمان جماعة من الشعراء ، فالواجب تفضيلهم عليه ، مادامت الأفضلية منوطة بالزمن فحسب .

بل إن طبقة أمريه القيس نفسها غير متساوية في زمان الوجود ؛ فالأعشى من طبقة أمريه القيس ، على الرغم من بعد الزمن بينها . وعليه فإن أي شاعر تفصل بينه وبين الأعشى المدة الزمنية نفسها التي بينه وبين أمريه القيس ، يعد في طبقتها بهذا الترتيب والنسق <sup>(٢٣)</sup> .

ثم يدق ابن سنان في طبيعة الإطار الزمني وصلته بفهموم الحداثة ، حيث يرى في هذا الإطار نوعا من الاتساع للجهد ، فلا يصلح ضابطا لمعايير الحداثة أو القدم ، كما أن نسبه تؤكد عدم صلاحيته . فلذا وجد إنسان في زمان أمريه القيس ، ووقف على شعره ، فهل يكون رايه اليوم هو رايه بالأس ؟ فإن كانت الإجابة : نعم ، قيل له : ولم ؟ وأنت إنما تختاره اليوم وتفضله بقدمه . فإن كان حكمه في ذلك الوقت محدثا عندك ، فحكمه حكم المحدث اليوم ؛ فـ « القديم كان عثتا ، والمحدث سيصير قديما ، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير » <sup>(٢٤)</sup> .

وتأكد هذه النسبية كلما اقتربنا من بيئة النقاد والأدباء ، وابتعدنا عن بيئة اللغويين والرواة . فكل قديم هو محدث في زمانه ، بالإضافة إلى ما كان قبله <sup>(٢٥)</sup> .

ثم يظهر الفارق الزمني حدا عند راي كل عمرو بن العلاء ؛ فقد يستهويه ما في شعر المحدثين من حسن فني ، لكنه يقف أمام روايته حرصا على طابع اللغة القديمة التي كانت همه وشغله ؛ فيقول : « لقد حسن هذا المولد حتى همت أن أمر صبيانا بروايته . يعني بذلك شعر جرير والفرزدق ، فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخمرين » <sup>(٢٦)</sup> .

ومقارنة ما رده ابن رشيقي بما قاله أبو عمرو يتبين الفارق بين موقفين

الأول : موقف النقاد والأدباء في اعتبار الزمن مسألة نسبية لا تكفي وحدها في تحديد ملامح الحداثة . وعمل هذا قد

(الكوفة) بزعامة الكسائي ؛ فبينما كان البصريون يبدعون إلى العقل ويحكمونه في تنظيم مباحثهم تنظيمًا منهجيًا ، جاء الكوفيون ببدعة مضادة ، يكون الحكم فيها للسلبية لا للقاعدة العقلية ؛ فالأداء المرئي في كل صورة هو النموذج الذي نحتليه ، ولا معنى لرفض استعمال ورد من العرب والحكم بشؤونه ؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال<sup>(٣١)</sup> .

وهذا التعارض الشديد بين المبتدئين جعل للغة القدماء أهمية بالغة . وهذه الأهمية ليست مقصورة على النماذج الأدبية الراقية فحسب ، بل جلوسها إلى لغة التعامل المألوف ؛ فقد روى ابن أسباط عن شيوخة أن هارون الرشيد وجمع سيويه والكسائي ، فأكفى سيويه عن الكسائي مسألة فقال : هل يجوز قول الفاعل : كلد الزبور يكون المقرب فكانه إياها أو كأنها إياه ؟ فجوز الكسائي حل معنى : كأنه هي ، أو كأنها هو . وأباه سيويه ، فأحضر الرشيد جماعة من الأعراب الفصحاء كانوا مقيمين بالباب ، وسألم عنها بحضرتيها ، فصوروا قول سيويه ، ولم يجوزوا ما قاله الكسائي<sup>(٣٢)</sup> .

لكل هذا وجد بعض النقاد حرجاً عند روايتهم لأشعار من سموا بالمحدثين ، فلذا ذكرهم رجل كالنقاد احتراز بقوله عقب ذكر الشاعر وولم يكن بحجة ولكنه أجاب فذكرنا شعره هذا لجوده لا للاحتجاج به<sup>(٣٣)</sup> .

### ٣

إذا كان الزمن قد هرب من الحركة الخفية التي تفرز الحداثة ، فإن المكان يمثل المظهر الحسي الذي يسمح لحركة الزمن بتوسيع تراكباتها الظاهرية ، سواء فيما يتصل باللغة أو الأدب ، أو فيما يتصل بالفنون عموماً ؛ فكان حركة الزمن هي التي تعطي للحداثة استمراريتها ، وطبيعة المكان هي التي تعطيها عمقها وثنائيتها الذي قد يصل إلى حد الجمود أحياناً ، وإن كان هذا وذاك يرتبط بما جدد على البيئة من ذوق خاص يختلف تبعاً لاختلاف المكان وتقدم الزمان .

فاللؤلؤ أن وتختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيحسن في وقت مسالاً يحسن في آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره . ونجد الشعراء الحداثيين تقابل كل زمان بما استجيب فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد ألا يخرج عن حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة . وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره ، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونسولهم وحكاياتهم<sup>(٣٤)</sup> .

ولعلنا نلاحظ هنا ترداد كلمة (الأعراب) في معظم الروايات التي دارت حول رفض الرواة أو قبولهم لبعض الأشعار ، على نحو يصرنها عن مسألة التعصب إلى مسألة الحاجة إلى الشاهد الشعري فحسب .

ولا شك أنه قد سيطر على هؤلاء الرواة واللغويين حرص شديد على تثبيت الظاهرة اللغوية على النحو الذي جاء به القرآن . ومن ثم كان لا بد من الوقوف أمام أي تحرك يسمح بنمو اللغة وابتعادها عن اللغة القرآنية ، وهو خطر أحسن به أبو عمرو عندما قال : « اللسان الذي نزل به القرآن ، وتكلمت به العرب على عهد النبي ﷺ ، عربية أخرى غير كلامنا هذا »<sup>(٣٥)</sup> .

من هنا ازدادت الحاجة إلى اجترار النماذج اللغوية القديمة عند تفسير شيء من غريب القرآن ، أو الاحتجاج لتركيب نحوي فيه ؛ فـ « الشعر ديوان العرب ، وبه حفظت الأنساب ، وعرفت المآثر ، ومنه تعلمت اللغة ، وهو حجة في أشكال من غريب كتاب الله جل ثناؤه » ، وغريب حديث رسول الله ﷺ وآله وسلم ، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى<sup>(٣٦)</sup> .

وهكذا اكتسب الشعر القديم قداسة وقتت حالاً أمام تقلب الشعر المحدث ، ليجز أصحابه عن التحرك داخل نطاق لغة الاحتجاج ؛ فقد أنشد أبو عمرو قول امرئ القيس :  
نطمعهم سلكسلى وخيلوجبة  
كرك لأمين على بسابل

وقول الحارث بن حلزة :

زعموا أن كل من ضرب العير قوال لنا وأنا الولاد

وقال : ذهب من يحسن هذا الكلام . ولهذا صار العلماء لا يمتنعون بشعر المحدثين ، ولا يستشهدون به ، كيشار بن برد ، والحسن بن هاني ، ودهيل العنابي ، وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين في صنعة الشعر ونجده ، وإشبا يرجعون في الاستشهاد إلى شعر الجماهيرية ، وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التي أدركت المخضرمين ؛ وذلك لعلهم بما دخل الكلام في الزمن المتأخر من الحلال والاستحالة عن رسمه الأول<sup>(٣٧)</sup> . ويؤكد الإلحاح على تثبيت الظاهرة اللغوية كان وراء عقلانية (البصرة) في دروسها النحوي ، وعقلولة صب في قوالب منعقدة ، بحيث تحوى (الكلام المرئي) في استعماله الغالب ، وما خرج عن هذه المنطقية حكم عليه بالسلب . وقاد سيويه هذه الحركة العقلية في قدرة مقفلة ، لنحطها في (الكتاب) في التعليل والاستدلال ، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج .

وفي مقابل هذه العقلية البصرية ، ظهرت حركة أخرى في

من خلال ارتباط الحداثة بالعديد الزمان والمكان ؛ فالحداثة يصنعها والمحدثون الذين شاركوا في الدار والبلك ، وجاوروا في العصر والولادة<sup>(٣٢)</sup> .

والواقع الحضاري الذي أفرز متغيراته جعل هناك حاجزاً في الأداة التعبيرية بين مرحلتين تلت إحداها الأخرى . وليس من المقبول أن يروض الديق لغة قديمة لأداء أغراض جديدة ، بل عليه أن يقوم بعملية انتقاء تحقق هذه الأداة حدثاتها التي تقربها من الإدراك الحسي والتفسي ؛ وإذا كان المعجم اللغوي يقدم للمتكلم مادة وفيرة يختار منها كيف يشاء ، فإن طبيعة الحداثة جعلت الناس يختارون ومن الكلام ألبنة وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أساه كثيرة فاختاروا أحسنها سمعاً ، وألطفها من القلب موقفاً ، وإلى ما للرب في لغات فاقصروا على أسهلها وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل ، فإنهم وجدوا للرب فيه نحرًا من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، كالعشت والمنسطنط والعشتق ، والجسرب والشويب والسهب والشويب ، والطاط والطوط ، والفاق والقوق ، فنبلوا جميع ذلك وتركوه<sup>(٣٣)</sup> .

ويبدو أن الحضور المكاني في تجليات الحداثة جعل هناك تصورا لنوع من الجمالية للتشاج الأدي ؛ فابن سلام ينص (شعراء القرى العربية) بحدوث مستقل في طبقاته ؛ وهنّ خس : المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين<sup>(٣٤)</sup> ؛ بل إن تقسيم الشعراء إلى طبقات ليس إلا تأكيداً لهذه الجماعية .

وتبعا لذلك تأخذ الحواصص الفنية طيبة جماعية أيضاً ؛ فـ «أشعار قريش فيها لين يشكل بعض الإشكال»<sup>(٣٥)</sup> . حتى في مجال التناول الفردي لبعض الشعراء ، نجد أن الحكم عليهم قد يكون من خلال التصور الجماعي للخواص الفنية مع ربطها بالبيئة المكانية ؛ فكثير شاعر حجازي ، ومكانته غير منكرة عند أهله ، لكنه كان مقنوص الحظ عند غيرهم . قدم على عبد الملك «فأنشد - والأصل عند - فقال له عبد الملك : كيف ترى يا أبا مالك ؟ قال : أرى شعرا حجازيا مقررًا لو ضبطه برد الشام لأضمحل»<sup>(٣٦)</sup> . ومن هذا المنطلق نفسه كان أبو عمرو بن العلاء يميل جرياً والفرزدق بطول مقامها في الحضر ، كما أبطل الرواة الاحتجاج ببعض الشعراء لمكانتهم في الحضر . وكان الأصمعي يقول : إن العرب لا تروى شعر عدي بن زيد وأبي ذؤاد لأن ألفاظها ليست بتجديدية<sup>(٣٧)</sup> ؛ فـ «عدي بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، فلان لسانه وسهل منطق ، فحمل عليه شيء كثير ، وتخلّصه شديد ، واضطرب فيه خلق ، وخطب فيه المفضل فأكثر»<sup>(٣٨)</sup> . فالماير التقديرة إذن لم تنفصل عن المكان ، وخاصة فيما يتصل باللغة التي تبدو الحواصص

وطبيعة الظروف التي جلت على المجتمع العربي بعد الإسلام هيأت للمتغيرات أن تلعب دورها ، وتصبح بية فكرية لها ذوقها الخاص الذي يتقبل من اللغة والأدب ما يتناسب ، سواء كان هذا المناسب جديداً كل الجدة ، أو قديماً ؛ وسواء كان حسناً أو بعيذاً عن الحسن . فقد اتسمت الممالك ، وكثرت الحواضر ، وزعت البرادي إلى القرى ، وفشا التادب والتظرف ، واختار الناس من الكلام ألبنة وأسهله وأحسنه سمعاً ، وألطفه من القلب موقفاً ، وأسلسه وأشرفه .

وكان التجاوز في طلب التسهيل مدعاة إلى التسرع ببعض اللحن ، وخطالة الركاة والمعجمة . وأعان على كل ذلك لين الحضارة ، وسهولة الطباع والأخلاق . وثار الشعر بكل ذلك ، فترقق الشعراء ما أمكن ، وكسوا معانيهم الطغف الألفاظ ، فصارت إذا قيست بالقديم تبين فيها اللين ، فيظن بها الضعف ، لكن معاودة النظر فيها من خلال المتغيرات المصاحبة تبين معها أن هذا اللين صفاء ورويق ، وأن ما كان معدوداً من الضعف ورشاقة ولطف ؛ ومعاولة دحما للقديم تقتضي تكلفاً شديداً عمقوا ، وتصنعوا مغزواً<sup>(٣٩)</sup> .

والواضح من الفقرة السابقة أن الغاى الجرجاني قد استوعب كثيراً من التجليات المحدث في مستويات مختلفة تتصل بالزمان والمكان والإنسان ، كما استوعب كثيراً من إفرزات هذه التجليات بما فيها من صراع فوق سطح الأحداث أو تحتها ، وبما فيها من عناصر الثبات والجمود . أي أن الحداثة - عنده - استمرارية حية ، لكنه لم يدر أن اجترار بعض عناصر الماضي نوع من الحداثة أيضاً . ومن ثم فإنه لم يتفهم تجليات أي تمام عندما ظن به محاولة الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل على تصور قبيح ، وتعتصف ما أمكن ، وأوغل في التعصب ، ومن ثم عد بديعه - برغم حداثة - لونا من ألوان التعقيد ، حيث قاده ذلك إلى المعاني الضامضة ، والأغراض الخفية ، وصار هذا اللون من الأداء لا يصل إلى القلب إلا بعد إزباب الفكر وكند الحاطر ، والحمل على القرينة<sup>(٤٠)</sup> .

من هنا صعب على الجرجاني استيعاب إسقاطات أي تمام في مثل قوله :

جهمية الأوصاف إلا أنهم  
قد لقبوها جوهر الأشياء

وعد ذلك من جنابات الحداثة عليه ، حتى يروج فهمه وإلى تفسير بقرات وتأويل أرسطوليس<sup>(٤١)</sup> ؛ وذلك على الرغم من أن ملامح الحداثة - عنده - تتمثل في قرب العهد وشدة الأثر ، ومناسبة الكلام للطباع والمعادن ، لأن النفس بطبعها الكوفة للأقرب فالأقرب إليها<sup>(٤٢)</sup> . وكذلك تتمثل ملامح الحداثة عنده

لاشك أن الظواهر الإنسانية في المجالات المختلفة هي نتاج مناخ معين له طبيعة الانظام ، وفي مجال اللغة والأدب يكون هذا المناخ أكثر انتظاماً وأشد تأثيراً .

وما أن اللغة هي المنة الأولية للأدب ، فإن العلاقة بينهما تصبح علاقة شرطية ترتب أحدهما على الآخر ، وتجعل انتقال الخواص بينها انتقالاً متبادلاً فيه الأخذ والعطاء . ولعل هذا ما جعل نظرة القدماء إليها لا تكاد تفصل بين ما هو من طبيعة اللغة ، وما هو من طبيعة الأدب ؛ وأصبحت ظاهريهما بمثابة إفرزات تساعد على تجليات الحداثة ، مثلها - في ذلك - مثل الزمان والمكان إن لم تزد عليهما .

وقد كان لبعض القدم من أهل اللغة ميل إلى خواص معينة في مستويات الأداء الفني أو مستويات الأداء المعاني المألوف . وقد تحكم هذا الميل في تقييم النماذج الأدبية من خلال انتمائها للقدم أو الحداثة ؛ فمنهم من « يميلون إلى الرصين من الكلام الذي يجمع القريب والمعالي ، مثل أي معروبن المعلاء وخلف الأحر والأصمعي . ومنهم من يختار الوحي من الشعر كما اختار القفيل للمصور من الفضليات » (٣٦) .

معنى هذا أن تجليات الحداثة يمكن متابعتها من خلال استعمال اللغة ، اختياراً وتوزيعاً ، بالكشف في نظامها داخل العمل الأدبي ذاته ، دون تعويل كبير على صاحب هذا العمل ؛ فتطور الاستعمال واستمراريته يسمحان بتحديد كثير من ملامح الحداثة في اللغة والأدب .

وقد تنبه ابن سنان إلى هذا الإدراك المزدوج عندما ربط الحداثة بالذات مرة ، وبالنتاج الشعري مرة أخرى . ففي محاورته مع من ينتصر للقدماء على المحدثين ، يطرح تسؤلاً حول رايه في شعر امرئ القيس لو كان معاصراً له ، « يكون رايه فيه هو رايه اليوم ؟ فإن أجاب بنعم ، قيل له : وكيف ذلك وأنت تختاره اليوم وتفضله بقدمه ؟ فإن كان في ذلك الوقت عبثاً عندك فحكمه حكم المحدث اليوم . وإن قال : بل كنت أعجب فيه ما أعجب اليوم ، قيل له : فهل تأليفه على ما هو عليه أم تغير عما كان عليه ؟ فإن قال : تغير ، قيل : هو إذن غير ما ألفه امرؤ القيس ، وهذا ما لا يقوله أحد . وإن قال : بل هو بحاله في الأكثر ، قيل له : فيجب أن يكون بحاله على صفة ، ثم يصير هو بحاله على صفة أخرى من غير أن يزيد شيئاً ، وهذا خارج عن المقول » (٣٧) .

أما من يذهب إلى تفضيل أشعار المتقدمين من حيث سبقهم إلى المعاني والألفاظ ، فإن هذا يقال له : إن التقديم والتفضيل هنا إنما يكون لذوات الشعراء وليس لشعرهم ؛ لأن أفضلية الشاعر بالنسبة إلى الزمن لا تقتضي أن يكون شعره أحسن .

الجمعية فيها أكثر وضوحاً ؛ ففي ضوءها يحكم على النتاج الفني بالرفض أو القبول . قال أبو حاتم للأصمعي : « أقول في التهديد : أبرق وأرعد ؟ فقال : لست أقول ذلك إلا أن أرى البرق أو أسمع الرعد ؛ فقلت : فقد قال الكميت :

أبرق وأرعد يا يزيد  
فما وعيدك لي بضائر

فقال : الكميت جرماني من أهل الموصل ليس بعبجة » (٣٨) .

ومع إدراك الشعراء لارتباط القيم التقييمية والجمالية بالبعد المكاني ، ظهرت بعض محاولاتهم في الملامية بين نتاجهم الفني والبيئة المكانية التي يتصلون بها ؛ فقد كان يصنع ذلك أبو تمام لإدلاله منه على علمه باللغة وبكلام العرب ، فيعمد إلى إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره في مثل قوله :

مَنْ السَّيَّارِيُّ يَا بَجِيْرُ  
أَفَسَى لَهَا الْأَبْوَسُ الشَّوْشُرُ

وقوله :

فَذَكَّ أَتَيْبَ أَرَيْتَ فِي الْغَوَاةِ

« وهذا في شعره كثير موجود ؛ والبحتري لم يقصد هذا ولا اعتدله ، ولا كان له عنده فضيلة ، ولا رأى أنه علم لأنه بيانية منبج ، وكان يعتمد حلف الغريب الوحي من شعره ليضربه من فهم من يتحده ، إلا أن يأتيه طبعه باللفظة في موضعها من غير طلب لها ، ويرى أن ذلك أنقى ، وأبلغ للمراد والغرض . وبذلك على ذلك أنه كان يكتفي أبا عبادة ، ولا دخل العراق تكي أبا الحسن ، ليزيل المنهجية والأعرابية ، ويسلوي في مذاهبه أهل الحاضرة ، ويقرب منه الكنية إلى أهل النجاة » (٣٩) .

وعل هذا يكون المعجم الشعري لكل شاعر مستمداً من طبيعة الواقع المكاني ، ومشروطاً بموامله الحضارية . وهذا ما لاحظته ابن رشيقي ؛ فليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الإبل ونوعيتها ، والفقر وبياها ، وحر الوحش والبقير والظلمان والروعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس في الوقت من تلك الصفات ، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلمها ليجري على سنن الشعراء قديماً ؛ « والأولى في هذا الوقت - أي وقت ابن رشيقي - أن يتناول الشعراء صفات الخمر والفيان وماشاكلها ، وما كان مناسباً لها ، كالكنوس والقنات والأباريق ونفاح التحيلات ، وياقات الزهر ، إلى ما لا بد منه من صفات الخفود والقفود والنهود ، والوجود والشصور ، والريق والثصور ، والأرداف والخصور ، ثم صفات الرياض والبرك والقصور ، وما شاكل المولدين ، فإن ارتفعت البضاعة نضفت الجيوش وما يتصل بها من ذكر الخيل والسيوف ، والرماح والدروع ، والنسي والتيل ، إلى نحو ذلك من ذكر الطبول والنهود ، والمنجرفات والمنجنيقات » (٤٠) .

منها يأتي أن يقول لأدري ، فيعدل إلى الطعن عليه <sup>(٤٧)</sup> .

أما أبو تمام فكان واضحاً في مله غاية الوضوح ، يلتزم به عن عس ، وذلك برغم أن الوعى الجمالى لم يكن قد نبأ تماماً لاستعجاب صياغته البيعية التي كانت المقارنة والتضاليل أهم لوازمها ، فنسب إليه كثير من الإحالات ، حتى كان بعض النقاد يحشونه عسل أن يقول ما يفهم ، فكأن يطلبهم بفهم ما يقول <sup>(٤٨)</sup> ، أى تغيل هذا الإطار الفنى الذى يتفق أو يختلف عا ألفه الجرب ، « والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظ ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزائته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض » <sup>(٤٩)</sup> . فلذا جاء شيء من الصنعة استغرقوا ذلك في البيت أو البيتين ، أما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، « كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحرئ وغيرهما ، وقد كانوا يطلبان الصنعة ويولمان بها » <sup>(٤٨)</sup> .

فهذه الصنعة البيعية مثلت حداثة تعبيرية أفاد منها بعض الشعراء في الملامة بين ذواتهم وما يقولون من شعر ، ثم الملامة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التي كانت المفارقة الاجتماعية والفكرية أهم سماتها ، وأبرز ملامحها . ويجانب كونها حداثة تعبيرية كانت أيضاً تصبراً لمرق الشعراء من المائدة التصيرية التي أسلمتها إليهم لغتهم . ذلك « أن يشاروا ورسلاً وأبا نواس ، ومن يقلهم وسلك سبيلهم ، لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم ، صرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه » <sup>(٤٩)</sup> .

ويذكر ابن رشيق موقف الشعراء من هذا المذهب المحدث فيلاحظ أنه لم يكن في الأشعار المحدث قبل مسلم إلا النبذ اليسير ، فهو في منزلة زهير بالنسبة للمولدين من حيث الظواهر في الصنعة وإجادتها ، أما تنقيح البيوع والفتن فيه فالويلية كانت عند بشار وابن هرمه ، ثم تبعها كلهم من عصره والعتاب وتصنوع النمرئ ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، وتبع هؤلاء عتب الطائي والبحرئ وحيد الله بن المعتز ، فانتهى علم البيوع والصنعة إليه وتتم به . وطبيعة التواصل بين القديم والجديد جعلت هناك مشابهة بين أبي نواس والمناينة في الجزالة والرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بملج الملوك ، وبين بشار وأمرئ القيس في تقدمه على المولدين وأخذه من حته ، حتى قالوا : إن بشاراً أبو المحدثين .

ومن ناحية أخرى تعقد المشابهة بين بشار والأعشى لما بين شعريهما من كثافة الإقناع ، حتى يجمل لمن يسمع هذا الشعر أن آخر ينشده معه في الوقت نفسه <sup>(٥٠)</sup> . ويعمل القاضى الجرجاني لشرح هذا المذهب بأن البيوع كان يقع في شعر القدماء « في البيت بعد البيت على غير عمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى

وطبيعة الأداء الفنى تخفى على مستويين لغويين : الإفراد والتركيب . والنظر إلى الإفراد لا يقتضى مزنة لشاعر على آخر ، تقدم عنه أو تأخر . أما النظر إلى التركيب فهو الذى يقتضى المزنة والفضيلة ، لأن لكل شاعر طريقة خاصة في التاليف . فلورفضنا أنه أخذ ما سبق تأليفه لشاعر آخر ، فإن هذا الأخذ لا يؤثر فيها ، بل يكون الأمر بمنزلة قصيدة شاعر يتحلها آخر ، فلا يقال إن الانتحال أثر فيها <sup>(٥١)</sup> . إفا يكون التأثير والتأثر عند المقارنة بين مستويين تركيبين بينهما تمايز في الخواص الفنية . وهنا تبرز الحدائة معقودة بهذه الخواص - كما يرى الأمدى .

ذلك أن الإبداع الشعرى يمثل - عنده - وثائق لأغراض فنية تسمح بعقد المقارنات والموازنات بين الشعراء . وإمكان هذه الموازنات في ذاتها يؤكدها الأصالة بين نسي ، لا تنحصر في الإتيان بالجديد كل الجدة ، بقدر ما تنحصر في التاليف على نحو جديد ، حتى ولو كان لأفكار قديمة .

فنعلمنا يعرض الأمدى لأب تمام والبحرئ يرى أن الثالث منها وإن عد في المحدثين زماناً ، فإنه كان على نهج الأوائل في شعره ونسق كلامه ، ولذا كان أشبه بأشجع السلى وأمثاله من المطبوعين ، فهو جميل دل حلاوة النفس ، وحسن التخلص ، ووضوح الكلام في موضوعه ، وصحة البيراة ، وإنكشاف المعانى . . . أما الأول . . . فهو شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ويستكره الانضاط والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البيعية والمعانى المولدة ، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن هذا حذوه أحق وأشبهه <sup>(٥٢)</sup> .

وتسرب القديم إلى الجديد مثل - على نحو من الأنحاء - مقياساً نقدياً ينظر به إلى الإبداع الأدهى وتقدير قيمته به ، كما صنع البرد في كثير من رواياته ، فقد كان ينظر إلى ما يصنعه الشاعر بما تسلمه من موروثه القديم ، وكيف وام بينه وبين رؤيته الخاصة أو الذاتية . فابن منازك - مثلاً - كان شاعراً حسن المراتى حلو الثأين ، و« كان رجلاً عالماً قطعاً شاعراً مطلقاً ، وخطيباً مستقماً ، وقى شعر قريب ، فله في شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه ، وحلاوة كلام المحدثين بمصره ومشاهدته » <sup>(٥٣)</sup> .

وعندما تنفيق رؤية الناقد عن إدراك هذا التواصل بين القديم والجديد ، لا يجد أمامه مغراً من الرفض ، أو التحفظ في بعض الأحوال . ومن هنا لم يجد أبو تمام قبولاً ، أو لنقل إن البعض لم يستطع استيعاب هذا النمط الجديد في الأداء حتى اتهم الشاعر بالثرثرة ، ومشابهة شعره للخطب ، وحتى قال عنه ابن الأعرابي : « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل » <sup>(٥٤)</sup> .

ولا شك أن ابن الأعرابي كانت له دوافعه الخاصة التي حالت بينه وبين هذا المذهب المحدث فلم يقبله لغرابته ، « لأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهم ولا يعلمه ، فكان إذا سئل عن شيء

يطلب المعنى ولا يزال باللفظ ، حتى أنه لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأى لغة<sup>(٥٤)</sup> .

أى أن الحاجة التعبيرية قد تصل بالحدائق في اختيار اللفظة ، مثلها في ذلك مثل الحاجة التوصيلية للنظم والإفهام .

■

وبما أن الألفاظ لها إطارها الوضعى ، فإن تجليات الحدائق تكون أعمق في المعنى ، أى فيها يصنع المبدع من تمليق ألفاظه بعضها ببعض على نحو يجسد حركته الداخلية ، أو ما يمكن أن نسميه بالكلام النفسى .

فشمراء الصدر الأول للإسلام زادوا على معاني القدماء والمخضرمين ، ثم كان في طبقة جرير والفرزدق من التوليدات والإبداعات الصعبة ما يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة ، ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مررت قط بخاطر جاهل ولا غصير ولا إسلامي<sup>(٥٥)</sup> .

ومن المدهش أن تكون تجليات المعاني الحديثة جامعة للتقابل بين الوضوح الشديد الذى يقترب من فهم العوام ، والغموض الذى يصل إلى درجة الإسقاطات والرموز . فابن وكيع يرى أن أشعار المولدين تروى لما اتسمت به ألفاظها من العبث والرقعة والحلاوة ، ومعانيها من قرب المألوف ، فلو أن المحدثين اصطبحوا لغة القدماء ومعانيهم ما قبلها الناس ، ولا سيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر وما قاربوه ؛ وإنما تكتب أشعارهم لغرضها من الإفهام ، وأن الحواس في معرفتها كالعوام<sup>(٥٦)</sup> .

وفي المقابل قد يكون للمنى المحدث دخلا في حدود الغموض الذى يحتاج إلى تفسير بقرط وتأويل أرسطوليس .

ولا يرجع الاختلاف والتباين في المعاني الحديثة إلى ذوات الشعراء فحسب ، بل يرجع - أيضا - إلى تباين التأثيرات الحضارية التى يفيضون لها ، فالمدحون أكثر ابتعادا للمعنى ، والطف متأدبا ، وأدق نظرا . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى في زمانهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون ، وقد قيل : إن اللهأ فتتح اللهأ<sup>(٥٧)</sup> .

ويقدم مقدمة بن جعفر ملاحظة دقيقة تتصل بابتداع المعنى ؛ إذ يرى أن هذا الابتداع لا يستوجب حسنا أو قبحا ؛ بل إن الجودة أمر ثان ؛ فلا يقال إن هذا المعنى جيد إذا قاله الشاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله ؛ فهذا غير مستقيم ، بل يقال لما جرى هذا المجرى : طريف وغريب ، إذا كان فردا قليلا ، فإذا كثر لم يسمى بذلك .

و غريب وطريف « هما شئ » آخر غير حسن أو جيد ؛ لأنه قد يجوز أن يكون « حسن جيد » غير طريف ولا غريب ،

المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، ونجزها من أنصاتها في الرشاقة واللفظ ، نكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه بالبديع ، فمن حسن وصىء ، ومحمود ومعلوم ، ومقتصد ومطرف<sup>(٥٨)</sup> .

فالبديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول ، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية ، كما يجعل من الإيقاع التكرارى طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعا . وهو - بذلك - يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية ، حيث يتخلع عليها طابعا زمنيا ومكانيا في آن واحد ، وذلك يحتاج - بالطبع - إلى مهارة حرفية ، وغيرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر إلى الخلق .

ولا شك أن هذه الظاهرة البديعية أصبحت تجد - بالإلحاح عليها - نوعاً من القبول ، ثم الإعجاب والاستحسان ، حتى استقرت علامة مميزة لتجليات الحدائق .

وقد أثبت المجتمع الفنى والأدبى عليها ؛ ليستريح من انخيار المتقدمين وأشعارهم ؛ فإن هذا شئ قد كثرت رواية الناس له فلموه . وقد قيل : لكل جديد لذة ، والذى يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم<sup>(٥٩)</sup> .

وإذا كان ( التركيب ) أقدر على إبراز تجليات الحدائق ، فإن ( الإفراد ) يتصل بذلك على نحو من الأنحاء . ذلك أن المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوى فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوى ، بل تكون له ذوائفه الجمالية التى تغلف هذا الاختيار الذى يتم عن وعى وقصد ، فتراه الاعتبارات التى تتعلق ببنية الجمالية من ناحية ، وتراه الاعتبارات التى تتعلق بعملية التوصيل من ناحية أخرى .

فالعملية التوصيلية قد تدعو إلى وقوع الاختيار - أحيانا - على معجم غير عربى ، إذ لا تكون الكلمة محكية عن العرب ولكن لا مانع من استعمالها ؛ لأن العرب تستعمل كثيراً من ألفاظ السجم إذا احتاجت إليه لإفهام الوزن ، وإثبات الصافية ، وقد تتجاوز ذلك إلى استعمالها مع الاستغناء عنه ، كما سموا ( الحصل ) برقما ، مع كثرة أسباه الغنم عندهم . . . فليس بمفطور على الشاعر الاقتداء بهم في أمثال ذلك إذا احتاج إليه . أما المحدثون فقد اتسموا فيه حتى جاوزوا الحد لا احتاجوا إلى الإفهام ، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم ، وأقرب من أنهمام من يفصلون لفهامه . وقد أقرط أبو نؤاس حتى استعمل ( زغردة ) و ( باز يلة ) و ( باريكندة ) ، وغير ذلك . فإن كانت اللفظة مسموعة عن العرب على محاكاة أبو الطيب ، فقد زالت الكلفة ، وإن لم تكن محفوفة بفا وروية من أمثالها عن العرب والمحدثين يعتز به ، ويقوم بحجته<sup>(٦٠)</sup> .

وقد لا حظ ابن الرومى في بعض تسيطرته أن أبأ غام كان

تمحورت اهتمامات الأخير حول البناء التشبيهي في ذاته ، فنظر إلى ماعون بيته وأثاثه فشبّه به ؛ أما الأول فقد اتصلت حركته الداخلية بمتطلبات الحياة ، وهوم للحياة ، على نحو جملة يندح هذا ، ويبدو ذلك ، و يعتاب تارة ، ويستعطف أخرى . فالوقوع على الصورة التشبيهية - في ذاتها - لا يكاد يفتق له المفسد الذي يسمى إليه ، والذي من أجله يقيم بنسائه الشعرى<sup>(١٠٠)</sup> .

وتكاد تكون الصورة التشبيهية في إطارها الموروث ذات أنماط محددة يمكن ردّها إلى ازدواجية (الحداثة والقدم) ؛ فالحدّاية تطرح ما كان من جنس تشبيه النعامة للطرماع وصفة الثور الوحشي له أيضا ، وصفة مفارز وريش النعام إذا أسرط للشماخ ، ومثل بيت المنكوبت فيها يمتد من لغام الناقة تحت لحبيها في شعر الحطيط ، وتشبيه اللبّاب بالأجلم ، ولحن الغراب بالجلمل لعترة ، وأثابه هذا عما انضردت به الأعراب والبادية ، كافتراقها بصفات النيران والفلوات الموحشة ، وورد مياهاها الآتية ، وتصف طرفاتها المجهولة .

ثم تتداخل الحداثة والقدم في صفات النجوم ومواقعها ، والسحب وما فيها من البروق والرعد ، والغيث وما ينبت عنه ، ويكاه الحمام وما يتصل به<sup>(١٠١)</sup> .

ثم تتجل الحداثة على انفراد في مثل قول بشار :

كأن فؤاده كسرة تنزى      حذار الين إن نفع الحذار  
يروجه السرار بكل أسر      تخافة أن يكون به السرار

وقول عباس بن الأحف :

أحرم منكم بما أقول وقد      نال به العاشقون من هشوا  
صرت كأن ذبالة نصبت      قضى للناس وهي تحرق<sup>(١٠٢)</sup>

وتبدو عصلة الصورة التشبيهية وكأنها جاع تقاليد فنية لما عييه البيت للشاعر ، مع ملاحظة التأثيرات الخاصة برؤيته للعالم ، التي يكون المتلقون بسبيل تقبلها وازدافها صفة الشعرية عليها .

ولأن أن يحدث ذلك للصورة وتجلياتها في المعان ، يظل هناك حاجز عقل ونفس يجعها عن كثير من المتلقين . وقد سئل أعرابي استمع إلى قصيدة أبي تمام :

طلل الجميع لقد ضوت حمدا      وكفى على رزني بذاك شهيدا

كيف ترى هذا الشعر ؟ فقال : فيه ما استحسنه ، وفيه ما لا أعرف ولم أسمع بمثله ؛ فلما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا ، ولما أن يكون الناس جميعا أشعر منه<sup>(١٠٣)</sup> . وليس هذا

وهو طريف غريب ، غير حسن ولا جيد . فلما « حسن جيد » غير غريب ولا طريف ، فمثل تشبيههم الدروع بحجاب الماء الذي تسوقه الرياح ؛ فإنه ليس بذي جودة هذا التشبيه تلغور الشعره إليه قديما أو حديثا . وأما « غريب وطريف لم يسبق إليه » ، وهو قبيح بارد ، فعلى الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها<sup>(١٠٤)</sup> .

يبدو أن تجليات المعاني المحلّة ثلث - غالبا - فائقة للصورة الشعرية ، والتشبيه أقدرها على نقل هذه التجليات ؛ فالنفس تستمد صورها من خلال ما يتورها من ضعف أو قوة ، ومن عجز أو قدرة . وكل ذلك مرتبط بإدراك الحواس لما يحيط بها ؛ فوصف الإنسان لما يراه أصوب من صفته لما لم يره ؛ وتشبيه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر<sup>(١٠٥)</sup> .

وليست التجليات مقصورة على هذا التناسب بين المدركات الحسية ، وإنما ترجع أيضا إلى التفاعل الداخلي لحركة المعنى عند المبدع ؛ فمن خلاله يسقط على الأشياء حوله صوراً (معدّة) يستمد منها هذا المدرك الحسى .

وكثيرا ما نخطفه عندما نتمند على تبريرات المبدعين لتفسير مواقفهم الفنية ؛ فهم - في الغالب - يحثون عن أقرب الظواهر التي تساعدهم على إضفاء الشرعية الإبداعية على ما يقولون ، في حين أن تحري العوامل الداخلية يكون أقرب إلى الصواب في إدراك أبعاد هذا الإبداع ، وبخاصة في الصورة التشبيهية .

لقد رمى ابن الرومي بالتقصير لمعجز عن مجازة ابن المعتز في تشبيهاته - مع أنه أقدر منه - في مثل وصفه الحلال بقوله :

فانظر إليه كزورق من فضة

قد أثقلتته حمولة من حنبر

وقوله :

كان أفر يومها      والشمس فيه كالنية  
مداهن من ذهب      فيها بقايا غالية

فرد ابن الرومي بأن الله لا يكلف نسا إلا وسعها ؛ فابن المعتز يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء ، أما هو فيقول ما يعرف ، وما يقع عليه ، فتكوله في صفة الرقاقة :

ما أنس لا أنس عجلزا مسرور به

يدحو الرقاقة وشك الملح بالبحر

ما بين رؤيتها في كفه كرة

وبين رؤيتها زهرا كالقمر

إلا بمقدار ما تشدح دائرة

في فصحة الماء يرمي فيه بالبحر

ولا يقبل ابن رشيقي هذا التبرير من ابن الرومي ، وإنما يعود بالصورة إلى حركة المعنى الداخلية عند الشاعر ؛ لأن الذي لا شك فيه أن ابن الرومي قد رأى مازاه ابن المعتز ، وإنما



ذهنية شعرية لم توافق النمط الموروث فأصبحت حقائق الأشياء باطنها كظواهرها ، ونفسهت هذه الحقائق في صورة يتزعمها الشعراء من المدرك الحسى حوله ، بما فيها من الكشف والحقائق ، وبما فيها من التصريح والرمز ، فكانت الشعراء تجرى على قريب من هذا كما يقول القاضى الجرجاني - وحتى استرسل أبو تمام ومال إلى الرخصة فأخرجوه إلى التمدى ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة<sup>(١٧)</sup> .

وتبدلت هذه التجليات في كثير من ألوان الأداء التي راح الشعراء يرددونها من قصيدة إلى أخرى ، والنقاد والدارسون يتابعونها ويرصدونها ويسمونها (غلو) مرة ، و(مبالغة) أخرى ، و(إفراط) مرة ، و (تفريط) أخرى . وكان تجاوز الإطار العقل هو المكون الأساسى للمذهب المحدث ، حتى قال ابن رشيق : ولو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء<sup>(١٨)</sup> .

ولأسر ما انتهت حياة كثير من الشعراء المحدثين نهاية مأساوية ، فيها اهتمام بالزندقة والإلحاد ، والفسق والفجور ، والحكم والخلاعة ، والمروق على السلطة الدينية والديونية ، وكان في مقدمة من اکتوى بهذه النهاية بشار أسعد المحدثين<sup>(١٩)</sup> .

٦

لاشك أنه قد سيطر على الشعراء تصور سابق لإمكان تنظيم الإطار الخارجى أو الشكلى ، ولاشك أيضا أن تجليات الحداثة اتصلت على نحو ما بهذا التصور . ذلك أن التجاوب مع أى شكل إنما ينبع من حس جمالى لا يفصل عن المضمون ، وعدم انفصاله أكبه طبيعة متغيرة تبعا لمتغيرات العصر من ناحية ، ولخصوصية التجربة من ناحية أخرى . وعلى هذا لا يكتبس أى تشكيل سابق أسقية في التوفيق على التشكيل اللاحق ، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتوائه مضمونها ، دون مجال للمفاضلة بينها .

وعلى الرغم من ذلك نلاحظ خطة البناء الشعرى وكأنها طقس مقدس نتيجة للإلحاح عليه من شاعر إلى آخر ، ومن مرحلة إلى أخرى .

ومع تجليات الحداثة يحدث اهتزاز لقداسة هذا النمط الموروث ، فلا ندعش عندما نجد ابن قتيبة وكأنه يث دعوة خفية من خلال تعرضه لبناء القصيدة الشعرية ؛ «فليس لتأخر الشعراء أن يخرج من مذهب المتقدمين في هذه الأسقام ، فيقف على منزل عمر ، أو يبيكى مشيد البناء ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاقل . أو يرحل على حمار ويضل وبعضها ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الثقة والبعر ؛ أو يرد على المياه العذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجين

الأعرابى وحده الذى لم يستطع استيعاب حداثة أى قلم ، بل شاركه في ذلك بعض النقاد ، كالأمدى الذى يروى قوله :

قلنوا فكان بكأى حولا يمدهم ثم أروهت وتلك حكم لبيد  
أجسد بجمرة لوعة إطفأها بالدمع أن تزداد طول وقود

ويعلق عليه بنحو ما علق الأعرابى ؛ فهو وخلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن من شأن الدمع أن يطفى الخليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى<sup>(٢٠)</sup> . ولم يسلم كثير من المحدثين من هذه الضغوط النقدية التى حاولت التصدى لتلك المعانى المحددة ، مغفلة - هن وهى أو بدون وهى - ركائز التطور الحضارى ، والمخبرات الجديدة التى اكتسبها الشعراء ، والإمكانات التى فتحتها المحدثون في تطويع أدواهم التصويرية لتتسع لكل مضمون مستحدث ، بحيث يشجع حلجة عصره الجمالية .

وقد أفاد أبو تمام - كما أفاد غيره - من كل ذلك ، فتحرك كل شاعر فنياً في وقته وزماته المناسب ، ولم يتقدم عه ولم يتأخر ، فكانت ظواهر التناقض والتقابل ، وكانت المحاكاة العقلية ، وكان الفهم الواعى والتمثل العميق لمتغيرات المجتمع ، يؤازر ذلك ويحاطه تجربة ثقافية تهيم لصالحها قدراً مناسباً من رياضة اللغة على أداء كل ذلك .

روى محمد بن قدامة أنه دخل على أبى تمام بغزوين وحوالاه من الدقائر ما غرق فيه فما كاد يرى ، فوقف ساعة وهو لا يعلم مكانه لما هو فيه ، ثم رفع رأسه وسلم عليه فقال له : يا أبا تمام ، إنك لتنتظر في الكتب كثيرا ، وتضمن الدرس فما أصبرك عليها ! فقال : والله ما لى ألف غيرها ، ولا لغة سواها ، وإلى الخليل إن انتقدتها أن أحسن<sup>(٢١)</sup> .

وهذا كله جعل من معانيه شيئا غير مألوف ، ومن صورته شيئا بعيدا عن الإدراك . وهذا المدرك البعيد حصره الأمدى حصرا دقيقا في أنه جعل للمدح أُنحدما ويذا تقطع من الزند ، وكأنه يصارع ويغل ويشرق بالكرام ويشتم ، وأن الأيام تنزله ، والزمان أبقي ، وجعل للمدح يذا ، وللفصائل مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمير ، وجعل المعروف مسلما تارة وسرقتا أخرى ، والحادث وغدا ، وجذب التمدى الملووح - يزعمه - جذبة حتى خر صريحا بين فصائله ، وجعل المجد بما يعتمد عليه الخوف ، وأن له جسدا وكيدا ، وجعل لصوروف النوى قدرا ، وللأمن فرشا ، وظن أن الفيت كان دهر حاكيا ، وجعل للأيام ظهرا يركب ، والليالي كأنها عوارك ، والزمان كأنه صبب عليه ماء ، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق<sup>(٢٢)</sup> .

وهذا المسلك التصويرى أخذ أشكالا لاتكاد تشابه أو تتوافق في إطارها العام ، وإن كان ذلك لم ينبع من وجود التباين الفردى في جرائه الفكرية يتناسبه بماهيمات الموجودات ، وانتمكس ذلك في

والطوامى . أو يقطع إلى المملوح منابت الترجس والأس ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشبح والحفرة والعرابة<sup>(٣٦)</sup> .

فلا معنى لأن يورد ابن قتيبة هذه الأشكال للمكئة إلا لأنه أدرك فيها صورا وأشكالا هي أقدر على احتواء التجارب الجديدة ، أو هي - على الأقل - قادرة على أن تحتويها .

وربما تحولت هذه الدعوة الخفية إلى تصريح وإعلان عند ابن رشي ، حين قرر أن من عادة القدماء وأن يذكر الشاعر ما قطع من الفاو ، وما أنفى من الركائب ، وما نجس من هول الليل وسهره ، وطول النهار وهجره ، وقلة الماء وغشوه ، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليرجع عليه حق القصد وذم القاصد ، ويستحق منه المكافأة . وكانوا قديما أصحاب خيام يتكلمون من موضع إلى آخر ؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم ، وليست كابتية الحاضرة ؛ فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ؛ لأن الحاضرة لا تنسها الرياح ، ولا يحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجبل<sup>(٣٧)</sup> .

والملاحظ أن تحليلات الحداثة - في هذا المجال - بدأت بتأثيرات مترجمة وبجهد الطاقة الفاعلة إلى عملية إزاحة جزئية لما هو متعارف عليه . وقد تبنت - من أجل ذلك - مسلكا يعتمد على تنظيم أجزاء القول تنظييا شخصيا ، وإن كان غير منفصل عن الإطار العام ، حتى لا يفقد شريعته . ومن ثم فإن محاولة (الأناب) المتكررة تأكيد قدرتها على تجاوز الإطار الموروث كانت من خلال إدخال التعديلات التي تومي إلى إمكان هذا التجاوز أكثر مما كانت تجاوزها في ذاته .

ويمكن رصد هذا الإدراك على نحو ما من خلال ما رده ابن رشي عن بعض الشعراء المحدثين الذين لا يجمعون لكلامهم بسطا ، بل يجمعون على ما يريدون مكافأة ، ويتناولونه مصانعة . وكان أبو نواس في تحليلاته يفتق إمكانيات البناء الشعرى فيجعل من الحداثة والقدم طرفي نقض ، فيقول :

لا تبيك ليسل ولا تطرب إلى هند  
واشرب على الورد من حواء كالورد

وقد تعجب عندما نجد الحائقي وبعض أشيائه يعدون أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين قول أبي نواس أيضا :

صفة الطول بلاغة القدم  
فاجعل صفاتك لابنة الكر<sup>(٣٨)</sup>

وليست المسألة عملية استبدال مقبلة بمقبلة مع الاحتفاظ بالبناء الموروث للقصيد القديمة ، وإلغاها - في رأينا - عملية تبين لتنظيم آخر يكون شديد الاقتراب من كون الشاعر الخاص . وإذا كانت الجهر هي كون أبي نواس ، فلا مصادرة أن يكون لأخرين كونهم الذي يملقون فيه .

وكما كان التنظيم الشخصي هو أساس البناء الشكل لحركة المعنى داخل القصيدة ، كان أيضا أساس البناء الشعرى لحركة الإيقاع ، وهي حركة قمت على أساس من التوفيق بين مظهرين له :

الأول : الإيقاع العروضى كما تبته التحليل بن أحمد .  
الثاني : الإيقاع العبرى الذى يحكم بنية الكلمة صوتيا .

وفى تصورها أن التوفيق بين هذين المظهرين هو الذى يكسب الإيقاع الشعرى ذاتية تربطه بجمعه . وفى تصورها أيضا أن بعض تحليلات الحداثة قد وجلت لها مدخلا فى هذه الناحية الموسيقية ، وإن لم يكن لها ذلك الوضوح الذى لاحظناه ؛ فقد تبنت بعض إشارات هنا أو هناك تدل على معاناة هذه العملية الإيقاعية ، وبخاصة عند شاعر مجدد كالمعلم .

وقد أثار مظهره (فذلك انتب أريت في الغلواء كثيرا من الجدل ، وهاجهم معظم القناد ، على الرغم من أن ألفاظ الشطر صحيحة فصيحة ، من ألفاظ العرب المستعملة - كما يقول الأمدى .

لكن ما جئنا هنا تلك الملاحظة الدقيقة لبعض علماء الشعر من أن الشاعر قد نظم كلماته دون أن يفرق بينها . ويبدو أن الشاعر قد صنع ذلك ليحقق له التوفيق بين البناء العبرى والبناء العروضى حتى صار قوله (فذلك انتب) يمتزلة كلمة واحدة على وزن (مستعلن) . ولعل هذا ما جعل الأمدى يقول : إن أبا تمام لو قال هذا الكلام فى الأداء الثرى لما أخذ عليه شيء<sup>(٣٩)</sup> .

ويبدو أن ابن جني قد تته إلى هذا الملحظ في حديثه عن (أبيات الإعراب) ؛ «فالييت إذا تعذبه امران : زيف الإعراب وقبح الزحاف ، فإن الجفلة الفصحى لا يخلعون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب ..... وإذا كان الأمر كذلك ، فلو قال فى قوله :

(الم باتيك والأبناء تسمى)

(الم باتيك والأبناء تسمى) لكان أقوى قياسا ، ... ألا ترى أن الجزء كان يصير مقنوصا ، لأنه يرجع إلى (مفاعيل) (الم بات : مفاعيل) »<sup>(٤٠)</sup> .

ويبدو أيضا أن هذا التوفيق كان يمثل مشكلة أكثر حلة مع تأخر الزمن نسبيا . ومن ثم كانت هناك محاولات تجديدية فى استنبات لوزان جديدة ، بل فى نظام الموسيقى الشعرية جملة . فقد ذكر ابن جني أن بعض معاصريه كان يسمى بعض ألوان الأداء الثرى شعرا ، فقال : «أنشدنى مرة بعض أحدنا شيئا سمع شعرا على رسم للمولدين فى مثله ، غير أنه عندى أنا قوافل منسوقة غير محشوة فى معنى قول سلم الحارس :

موسى القصر .. حيث يكر .. ثم انهمر

وقول الآخر :

طيف ألم :ـ بلدى سلم :ـ يسرى العتم :ـ بين الحيم  
جاد بنم

وقول الآخر :

قالت حيل :ـ شؤم الغزل :ـ هذا الرجل :ـ حين احتفل  
أهدى بصل<sup>(٧٥)</sup>

أما التعديلات داخل الإطار الموروث فقد أخذت أشكالاً مختلفة تندرج من تعديل بعض القيم الصوتية إلى استخراج أوزان جديدة تحتمل تحقق الالامعة بين الإطار الخارجى والداخل للإيقاع . فقد كان المحدثون يبررون في شعرهم غير المصرع بجرى المصرع ، فقال شاعرهم :

فالسوجه مثل الصباح مبسج  
والشعر مثل الليل مسود

أبو نغم جرى إلى أكثر من هذا ، فصرع المصرع في قوله :

يقول فيسمع ، ومبش فيسرع  
ومبسر في ذات الإله فيسوجع

وفي مثل هذا قال أبو الطيب :

إذا بدو بن عمار محاب  
هطل فيه ثواب وعقاب

وفاته أخرج الرمل على (فاعلاتن) في العروض ، فأجرى على ذلك جميع القصيدة في الأبيات الغير مصرعة ، وإذا جاء الشعر منه على (فاعلن) ، لكن أصله في الدائرة (فاعلاتن) ، وإن كان غير محفوظ عن العرب<sup>(٧٦)</sup> .

وقد عهد ابن رشيقي - في رصده لأوزان الشعر العربى - إلى التنبيه على ما استحدثه الشعراء من أوزان ، (فالطويل) : مثنى قديم ، ملسن محدث ، (وللديد) : مثنى محدث ، ملسن قديم ، مربع قديم . و (البيط) : مثنى قديم ، ملسن قديم ، مربع محدث . و (المنزج) : ملسن محدث ، مربع قديم . و (الرجز) : ملسن مربع مثلث مثنى - كله قديم ، موحد محدث . و (المتأرب) : مثنى قديم ، ملسن مربع محدث . و (التدارك) : مثنى قديم ، ملسن محدث<sup>(٧٧)</sup> .  
وإذا فقد اكتسب الإطار الموسيقى نزوحاً من الشراء جعله التعديلات الموسوعة أو المحدودة ، وإن ظل للإطار القديم سطوته حتى في مثل هذه التعديلات .

لاشك أن تجليات الحداثة أحدثت أثراً بالغاً داخل الحركة الأدبية واللغوية ؛ ومن هنا ظلت غنظة بحيويتها ، فخرست على الدارسين أن يعرضوا لها مرة بعد أخرى ، فيحللوا عناصرها تارة ، ويبرطوها بأسبابها تارة أخرى ، ويوضحوا تأثيرات الماضى فيها تارة ثالثة . وإن رؤية التجليات في مرحلة سابقة ، وتحديد شروطها ، يساعد مساعدة فعالة في رؤيتها اللاحقة . ومن هنا يكون رصداً للحداثة في التراث عناصر مفيدة في معالجة القضية نفسها اليوم . ومعنى آخر نقول : إن في تراثنا القديم عناصر تجديد يمكن أن نعبد بعضها اليوم لتكون من مكونات نسج عصرنا ، دون أن ننفلق عليها وحدها ، بل نحاول من خلالها تعقب الظواهر ، وندرج إلى الشعور الواعى بأسبابها ، وإلى منابعها التي فجرتها .

وليس غريباً أن نبدأ مراجعة التراث برصد مطلقات الكلمة (الحداثة) ومقابلها (القديم) ، بل إن ذلك سوف يصلنا بحركة النفس وتوقفها لما تجهل . وهو توقع يتخذ من الماضى ركائز لجهولات الحاضر ، ومن الحاضر ركائز لجهولات الحداثة القادمة ، ومعنى آخر يكون القدم علة الحداثة .

ولا يمكن أن نتصور تجليات الحداثة إلا في إطار الواقع المتحرك . والزمن هنا يمثل عناصر ربط لتتابع الظواهر وتراكمتها ، فيصنع منها وحدة تصويرية تجعل من الثابت شرطاً للمتحرك ، بل يكون هذا الثبات هو نقطة البداية لحركة أخرى توائم عصرها .

وعلى نحو ما لا يد أن يكون الاعتداد الزمنى محكوماً بإطار المكان ؛ فطبيعة التنفيرا لا تتحرك في فراغ ، وإنما تستقر في المكان فتفرز إشماعاتها داخل أو خارجاً ، ظاهراً أو بائناً . وإغفال مثل ذلك يصيبه لكثير من الأحكام المضللة ، كما يهوى استيعاب ظواهر الحداثة أو إزهاصاتها .

ومن طبيعة الأمور أن يفرض الواقع الفنى وجوده على تجليات الحداثة ، سواء اتصل هذا الواقع بقضايا اللغة ، أو قضايا الأدب ، على أساس العلاقة الشريطية التي تربط بينهما . ولعل هذا ما جعل عناصر التقويم منوطاً بالقديم تارة ، وبالحديث تارة أخرى . فمتى تتم عملية الرصد اللغوى لما أبدعه الشاعر ، يكون الحكم بالقديم أو الحداثة متعلقاً بعملية اختيار الألفاظ أو الجمل ، في حين ينعدم ذلك عند تناول توزيع الكلمات التي تصنع نظام النص وتحقق له وجوده الفنى .

وناتج هاتين العمليتين هو الدلالة ؛ وهى مجال التجليات للحداثة بالتوليد والتنمية والإضافة والخلق والابتكار . والصوره التشبيهية هى أبرز الوسائل لنقل هذه التجليات على أساس ما فيها من إمكانات التصور الفنى لعالم الموجودات .

وتعكس الضموم على الشكل أضفى عليه نوعاً من هذه

التجديد التي تبذرت عقوبة أحيانا ، واضحة في الوعي أحيانا أخرى . ومن المثير أن نحاول اليوم ربطها بما يتناظرها أو يقترب منها ، لتكون خطا في نسيج الحاضر ، فتساعد في إبراز الأصالة من خلال تجليات الحداثة .

التجليات أيضا ، ولكن في حدود معينة يكون فيها التنظيم الشخصي الجذر هو العامل الفعال ، فلم يتحول إلى انطلاقات جماعية تحقق للشكل حداته المطلقة .

وكل هذا قد أكد - بلا شك - ما في التراث من عناصر

## المواضيع :

- (١) لسان العرب - ابن منظور - دار المعارف : ٧٩٦ .
- (٢) السابق : ٧٩٦ .
- (٣) أساس البلاغة - الزحشرى - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : ١٥٧ .
- (٤) السابق : ١٥٧ .
- (٥) الوساطة بين المتن وخصومه - تحقيق عماد أبو الفضل إبراهيم وعمل عماد الجبالي - الحلبي سنة ١٩٦٦ : ١٥ ، ١٦ .
- (٦) مر الفصاحة - ابن سنان - شرح وتعليق عبد المتصل الصعيدي - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧٥ ، ٢٧٦ .
- (٧) السابق : ٢٧٦ .
- (٨) السابق : ٢٧٢ ، ٢٧٣ .
- (٩) السابق : ٢٧١ - ٢٧٣ .
- (١٠) المصلة - ابن رشيقي - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ٥٦/١ .
- (١١) السابق : ٥٧/١ .
- (١٢) السابق : ٥٧/١ .
- (١٣) البيان والتبيين - الجياص - تحقيق هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٨ : ٣٢١/١ .
- (١٤) المصلة : ٥٧/١ .
- (١٥) الوساطة - القاضي الجرجاني - تحقيق عماد أبو الفضل إبراهيم وعمل عماد الجبالي - الحلبي بمصر : ١٠ .
- (١٦) مر الفصاحة : ٢٧١ .
- (١٧) السابق : ٢٧١ .
- (١٨) بيان إعجاز القرآن - الخطابي - ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . للرامان والخطابي وعبد القاهر - تحقيق عماد خلف الله أحمد وكتور عماد زغلول سلام - المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ ، ٤٦ .
- (١٩) الصلحي - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - الحلبي بالقاهرة سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧ .
- (٢٠) بيان إعجاز القرآن : ٤٦ .
- (٢١) انظر - المطول واللامعقول في تراثنا الفكري - د. زكي نجيب محمود - دار الشروق سنة ١٩٨١ : ٩٤ .
- (٢٢) بيان إعجاز القرآن : ٣٤ .
- (٢٣) الكامل - المعارف بيروت : ٦/١ .
- (٢٤) المصلة : ٥٨/١ .
- (٢٥) انظر : الوساطة : ١٨ ، ١٩ .
- (٢٦) السابق : ١٩ .
- (٢٧) السابق : ٢٠ .
- (٢٨) السابق : ٢٩ .
- (٢٩) السابق : ١٦٠ .

- (٣٠) السابق : ١٨ .  
 (٣١) طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٩٨٢ : ٨٧ .  
 (٣٢) السابق : ٩٦ .  
 (٣٣) السابق : ١٦٧ .  
 (٣٤) الوساطة : ٥١ .  
 (٣٥) طبقات ابن سلام : ٥٩ .  
 (٣٦) الأملال - الثال - الأبرية يولاق سنة ١٣٢٤ هـ : ٩٧/١ .  
 (٣٧) الموازنة بين أبي تمام والبحتري - الأملى - صبح بمصر : ١١ .  
 (٣٨) المعلقة : ٢٢٧/٢ .  
 (٣٩) إعجاز القرآن - الباقلا - تحقيق السيد أحمد صقر - للمعارف بمصر سنة ١٩٦٢ : ١١٦ .  
 (٤٠) سر الفصاحة : ٢٧٣ .  
 (٤١) السابق : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .  
 (٤٢) للوازنة : ٧ .  
 (٤٣) الكامل : ٣٤٥/٢ .  
 (٤٤) للوازنة : ٨ .  
 (٤٥) السابق : ١٠ .  
 (٤٦) السابق : ٩ .  
 (٤٧) المعلقة : ٨٤/١ ، ٨٤ .  
 (٤٨) السابق : ٨٤/١ .  
 (٤٩) القديم - ابن المعتز - ضمن كتاب (ابن المعتز وتراته في الأدب والنقد والبيان) محمد عبد المتعم خضاعي - للمعهد الجعبد للطباعة سنة ١٩٥٨ : ٦١٠ ، ٦١١ .  
 (٥٠) انظر المعلقة : ٨٥/١ .  
 (٥١) الوساطة : ٣٤ .  
 (٥٢) طبقات الشعراء - ابن المعتز - تحقيق عبد الستار فراج - للمعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٨٦ .  
 (٥٣) الوساطة : ٤٦١ ، ٤٦٢ .  
 (٥٤) المعلقة : ٨٦/١ .  
 (٥٥) السابق : ١٨٥/٢ .  
 (٥٦) السابق : ٥٨/١ .  
 (٥٧) لكل السائر - ابن الأثير - تحقيق د. أحمد الحوق ، ود. بدوى طلبة - نيف مصر سنة ١٩٦٠ : ١٣/٢ .  
 (٥٨) نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - الحانجى بالقاهرة سنة ١٩٧٩ : ١٤٩ .  
 (٥٩) المعلقة : ١٨٣/٢ .  
 (٦٠) انظر السابق : ١٨٣/٢ ، ١٨٥ .  
 (٦١) المصدر السابق : ١٨٤/٢ .  
 (٦٢) الكامل : ٥٠/٢ ، ١١٣ .  
 (٦٣) إختيار أبي تمام - الصرلى - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٣٧ : ٢٤٥ .  
 (٦٤) الموازنة : ٩٢ .  
 (٦٥) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٨٣ .  
 (٦٦) الموازنة : ١١٤ .  
 (٦٧) الوساطة : ٤٢٩ .  
 (٦٨) المعلقة : ٤٣/٢ .  
 (٦٩) انظر طبقات ابن المعتز : ٢١ ، ٤٢ ، ٦٧ ، ٩٠ ، ١٧٢ ، ٢٤٤ ، ٣٢٠ ، ٣٩١ .  
 (٧٠) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - دار للمعارف بمصر سنة ١٩٦٧ : ٧٥/١ ، ٧٦ .  
 (٧١) المعلقة : ١٥١/١ .  
 (٧٢) انظر السابق : ١٥٤/١ ، ١٥٥ .  
 (٧٣) الموازنة : ٢٠١ .  
 (٧٤) الحاصلات - تحقيق محمد عل النجار - عالم الكتب - بيروت سنة ١٩٨٣ : ٣٣٣/١ .  
 (٧٥) السابق : ٢١٣/٢ ، ٢٦٤ .  
 (٧٦) الوساطة : ٤٦٨ .  
 (٧٧) المعلقة : ٢٣٣/٢ ، ٢٣٤ .

## الحداثة من منظور اصطفائي

محمد فتوح أحمد

١  
عل الرغم من أنه لا مشاحة - كما يقولون - في المصطلح ، فإنه لا مناص من الاعتراف بأن بعض المصطلحات قد مارس ضرباً من التأثير السلبي فيما وضع له من مفاهيم ، بتضليل المقصود حيناً ، وبتناقض معانيه حيناً آخر ، ثم باختلاف مستويات النظر إليه طبقاً لاختلاف الثقافات والبيئات ، وتبعا لتطور إيقاعات الزمان والمكان بصفة عامة .

ولم يخل مصطلح « الحداثة » من بعض هذه الظلال ، وهي ظلال ترتبط ارتباطاً حسيباً بالأصول اللغوية للمصطلح ، الذي يرادف في حده الإيجابي معنى الجدة ، على حين يتعلق حده السلبي بمفهوم المخالفة للقديم ، وكلا الحدين يتضمن قيمة ؛ لأن المرادفة بين الحداثة والجدة تقتضي عن بتصدى للظاهرة أن ينظر إليها في كيانها الفذ ، ثم في سياق مفارقتها لتظلماتها ، « فحين نقرأ أو نتأمل نتاج كاتب جديد - كما يقول ليونلستوى - تلح على نفوسنا هذه التساؤلات : بم يتميز هذا الأديب عن الآخرين ؟ وما الجديد الذي يحاول أن يقوله لنا ؟ وما الطريقة التي ينظر بها إلى حياتنا التي نعيشها ؟ »<sup>(١)</sup> ، وبهذه التساؤلات وأمثالها نفتحهم عالم الأديب لنبحث عن قسماته المميزة ، أو صوته الخاص ، الذي قلما نعر على شبيه له في حناجر الآخرين .

ابن العلاء : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد همت بروايته »<sup>(٢)</sup> ؛ فعل الرغم من استئثار المحدث بسمتين حاسمتين في مجال الترجيح العلمي : هما الكثرة والحسن ، فإن هاتين السمتين لم تشغلا له في أن يروى ، أو - بعبارة أخرى - أن يصبح له حق معادل لحق القديم ، وظلت هذه المعادلة مجرد نية منوطة بالترقى أو الاعتزاز المفهومين من أدلة الغاية ( حتى ) مرة ، ومن مدغولها ( هم ) مرة أخرى ، الذي قد يعنى العزم على الفعل بقدر ما قد يعنى التكامل عن القيام به .

ولم تكن المشكلة بطبيعة الحال مُسْطَلَحِيَّة فحسب ؛ ذلك أن هذه النسبية في علاقة المحدث بالقديم لم تلبث أن طرحت نفسها طرعا آخر ، هو ما نعيه بالاصطفائية ؛ على المستويين النظري والإبداعي ؛ اصطفاية بمحاولة تسويغ المُحَدَّث وابتغاء المنبر له ، وكأنه مما يظنر عنه ، أو بمحاولة تهجينه والتناس أوجهه القوي بينه وبين القديم ؛ أو بجعل الحداثة واقدا موازينا للتراث ، تقاسمه في تشكيل البنية الفكرية أو البديعة ، مع أن

أما المخالفة بين الحداثة والقديم فتقتضي النظر إلى الظاهرة بما يتجاوز كيانها الفذ إلى ما يعتبرها مجرد حلقة في سلسلة ؛ مجرد مقيس يرتبط مفهوماً بالأصل المقيس عليه ، وتنبع قيمته إيجابياً بحجم ما يحتويه من هذا الأصل ، وسلبياً بحجم ما لا يحتويه منه ، وتزداد مسافة السلب كلما ازداد بون المخالفة بين القديم والمحدث ، على أساس أن الأول هو المثال الذي يطمح الأخير إلى أن يحويه أو أن يتضمن - على الأقل - شظراً منه . ولعل هذا الظل السلبي لمصطلح « الحداثة » لم يكن غائباً عن ابن سلام حين تحدث عن اجتهد أهل العلم فيما تختلف فيه الرواة ، فكان أن علق على هذا بقوله : « ولا يفتح الناس مع ذلك إلا الرواية عن تقديم »<sup>(٣)</sup> ؛ وهو تعليق يفضي على « السرواية » ( أو القديم ) قيمة لا تندانيها قيمة « القول بالرائى » ( أو المحدث ) ، حتى ولو لم تحمل الأولى من تضارب أو هوى يفقدانها ما يفترض أن تتمتع به من ثقة ومصداقية . وفي هذه الدائرة نفسها من الظلال السلبية للحداثة تدور مقولة أبي عمرو

حيز القديم فقط ، وأن حق حاضره عليه ليس بأقل من حق ماضيه ، وأن ما يعتبر خروجاً هو ضرب من « صداع النظام » تمارسه الذات المبدعة لتحل محله نظاماً آخر ، بنية تجديد شباب اللغة الأدبية ويحث الحياة فيها شاخ من أعرافها ؛ بل إن ما يعد من مظهر الخروج - أحياناً - هو بعض تجليات الحوار الدائم بين اللغة الأدبية واللغة العامة ، حين تقوم أولاهما باستخدام العناصر اللغوية نفسها ، ولكن لثبتي منها أنظمة جديدة ، فتضيف بذلك إلى الأعراف اللغوية ، حيث يُظن أنها متخطاهة<sup>(١)</sup> .

لا عجب - من ثمة - أن نرى من حدثنا منذ قليل عن « العدل بين المتقدم والمتأخر » وقد اهتزت كفتا الميزان في يده فإذا ما يلزم متأخر الشعراء لا يسير إلا على مذهب سلفه ، وأن لا ينظر إلا بعينه : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج من مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل علم ، أو يبكي عند مشيد البيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاقي ؛ أو يرحل على حمار أو يضل فيصفها ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الثقة والبهر ؛ أو يرد على الماء الجذاب الجوراء ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطواس ؛ أو يقطع إلى المملوح منابت الترجس والأس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والخزعة والعرار »<sup>(٢)</sup> . وهذا هو ما يمكن تسميته باصطفائية المواقف ، فحين كان المقام مقام حديث عن منهج الاختيار ، وهو إطار علم ، حاول ابن قتيبة البرهنة على أصالته في هذا المنهج ، حين نفى تقليده لغيره في جزئيات هذا الاختيار أولاً ، ثم إثبات عدالته في النظر إلى المتقدمين والمتأخرين ثانياً ، وكأنه كان يضع عينه على أولئك الذين يستحسنون ويستحبون لمجرد التفاوت الزمني ، وكأنه - أيضاً - يحاول بجله المصادرة أن يبرهن على اختلافه عنهم وبمايت لهم . ولكنه عند أول تجربة لهذا المنهج ، وحين كان المقام مقام حديث عن بنية المقعدة في الفصيلة العربية ، نراه يصطفي من بين الاحتمالات المطروحة أكثرها معيارية ، وأوفرها إلزاماً للمحدث بالقديم ، ليس في تدرج خطوات المقدمة من البكاء على الأطلال إلى رصد الرحلة إلى وصف أدامها فحسب ، بل في مضمون هذه الخطوات ، حتى في خط الأثر الذي ييكب الشاعر ، ونوع الماء الذي يرد !!

٢

ثم لم تلبث هذه التزعة الاصطفائية التي تجلت في تضاعيف المقدمات النظرية للسفرين الكبارين : « طبقات فحول الشعراء » ، و « الشعر والشعراء » ، أن تجلت مرة أخرى غير الممارسات التطبيقية ، وبخاصة في كتب الموازنات والوسائط ، و « فالشر المطيع » - فيها يرى أبو القاسم الأمدي - « هو ما لم يفارق عمود الشعر » ، وكلاماً ( الطبع الشعري ، عمود الشعر ) مطابق « لمذهب الأوائل » ، أما « التكلف »

التوازي يفترض التمايز والميلانية . وهذا ما يوحى بأن دعة هذه المحاولة الاصطفائية في التوازن بين المحدث والموروث ، يفتقرون في التعريب بينهما بقدر ما يجولون من تعريب .

وتجليات هذه التزعة الاصطفائية في تحليل المحدث بالقديم تكشف من نفسها على المستوى النظري مثلاً تكشفه على المستوى الإبداعي ، وتترامى عبر الفكر الأدبي المعاصر ، مثلاً تراثت من خلال مذكور الأدب العربي في أطواره التاريخية . وربما كان من أسبق نماذجها - على المستوى النقدي - موقف ابن قتيبة ، وهو موقف لا يخلو من الاضطراب ، إن لم نقل إنه واضح التناقض . فهو من الوجهة العملية لا يعزل في اختياره للشعراء إلا على « من يقع الاحتجاج بأشعارهم »<sup>(٣)</sup> ، فهوهم بموقفه هذا أنه يرفض المحدث لأنه لا يقع الاحتجاج به ؛ ولكنه لا يلبث أن يطرح - من الناحية النظرية - منهجاً في البصر الشعري شديد القصد ، واضح النصف : « ... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا لمتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ... »<sup>(٤)</sup> ، وهذه طريقة في البصر لا يبعثها شطط ، وإن كانت بينه التعارض مع مقياسه في الاختيار لن يمتحج بهم . وعلى الرغم من ذلك دعنا نغشى نغمه فيها التمسك من تفسير هذه العدالة بين الفريقين ؛ فلم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا غصص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عبادته في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شريف خارجياً في أوله ... »<sup>(٥)</sup> . أصدره هذه المقولة يجعل من التسوية بين القديم والمحدث نتيجة لابتداء الأزمنة والبيئات في ذاتها ، فلكل زمن علمه وشعره وبلاغته ؛ وهذا بدوره يقتضي أن يكون لكل من هذه الأقسام طريقته في النظر إلى عصره ، ووسائله في التعبير عن روح هذا العصر ؛ فالبدلح لا يتخذ - ولا ينبغي له أن يتخذ - موقفاً سلبياً من ظواهر عصره ، ولا يهكمس - كذلك - هذه الظواهر كما تنعكس المرأة ما يقع على صفحاتها ، بل هو بمثابة الخافس على قيم هذا العصر ، الساعي في الوقت نفسه إلى تطويرها . وهكذا يكون الأدب الأسيل قياً على زمة يتقدم ما هو متقدم عليه .

بيد أن هذه المطبات التي طالعنا في صدر المقولة المذكورة ، لم تستطع أن تحجب ما في عجزها من شبهة الاعتذار عن حداثة المحدث ؛ فهو لا يستمد مشروعته من أنه ابن عصره ، ولا من كونه يجبر عن هذا العصر بطريقته الخاصة ، فهو « عالم و شاعر » و « بليغ » بالمقيوم المعاصر لصاحبه هذه الصفات ، بل من كونه - في المقام الأول - سيأتي عليه زمان يكون فيه قديماً ، فهو مشروع قديم ، أو قل إنه قديم بالقرعة وإن كان حديثاً بالفعل .

ولو كان ابن قتيبة متطابقاً مع نفسه لرأى أن « شرف الخارجي » ليس متروكاً بآخره فحسب ، وليس مرهوناً بوقوعه في

و «الصنعة» و «الاستكراه» فلوزام و «المسارقة» عمود الشعر .  
وهذه المسارقة - بنورها - «تعنى الحدائنة» ، أو ما يسميه  
بالمناظر ، المولدة » ، ومن ثم كان شعر البحتري خفياً  
- بالإيجاب - عن شعر أبي تمام ، فهو شعر «الطبع» و «الالتزام»  
و «عمود الشعر» ، أو هو «مذهب الأوائل» ؛ على حين أن شعر  
صاحبه «لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم»<sup>(١٧)</sup> .

وإذا كانت جملة الأوصاف التي ميز بها الأملى بين القديم  
والحديث في عمومها أوصافاً فارقة ، فإنها لا تليث أن تكتسب  
ثمرة قيمة حين يراعى بين «المولدة» و «البديع» ، ثم بين «البديع»  
و «إفساد الشعر» : «... تتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع  
واعتادها ووشح شعره بها ووضعها في موضعها ، ثم لم يسلم مع  
ذلك من الطعن ، حتى قيل إنه أول من أفسد الشعر ... ثم  
اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه ... ففسد شعره ، وذهبت  
طلالوته ...»<sup>(١٨)</sup> . ومعنى هذا أن ذلك «المحدث» بتعييننا ،  
أو هذا «البديع» بتعيينهم ، فاسد مُفِيد في الوقت ذاته ؛ لأن  
أثره لم يقتصر على صاحبه ، بل تعداه إلى حيث أصبح «اتباعه»  
أو «مذاهب» يتحراه «مسلم» ، ثم «أبو تمام» و «ابن المعتز» ومن  
لفق لهمها من الشعراء .

وحق في حالة هذا الحكم القيمي الصريح نرى النظرة  
الاصطفائية تعود فتلتصق القرابة بين هذا المحدث وقدمه ، أو  
- على الأقل - تعود فتلتصق الحسن من هذا المحدث بأصوله من  
القديم ، وكان كل ما في هذا المحدث من آيات الحسن - إن  
صح أن فيه حسناً - تابع في القديم في البدء ، ومردود إليه في  
المآل ، وبحسب له في كلتا الحالتين . فشار أبو نواس ومسلم  
ابن الوليد لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثّر في أشعارهم ،  
ففرع في زمانهم ، ثم إن الطائي (أبو تمام) تفرغ له وأكثر منه ،  
وأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عصى الإفراط  
و «ثورة الإسراف» . فما يعتبر من تجليات الحدائنة مسروق في  
أصله ، أما هوائسه وفروعه وامتداداته فكل من باب «الإفراط»  
تارة ، ومن قبيل «الإسراف» تارة أخرى ، وتلك - في اعتقادنا -  
أبرز ملامح الاصطفائية ؛ لأنها في حرصها على المرافعة بين  
القديم والحسن ، وبين المحدث والفساد ، تحاول أن تحمل على  
القديم ما في المحدث من عناصر الجمال ، مثلما تحاول أن تجعل  
في المحدث بضعة من القديم تنبه بعض القيمة ، وتحمي  
مشروعية البقاء ، ما دام قد كثّر ، وما دام قد حسن بعضه ، فنيا  
يقول الأملى .

في مقابل هذا التيار الغالب كانت ترتفع بين الحين والآخر  
أصوات على درجة عالية من النضج والتجرد ، وبخاصة تلك  
الأصوات التي شهدها القرن الرابع الهجري ، وبوجه أخص  
ما نرؤوه في تراث القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني .  
صحيح أنه لا يلغى القديم لحساب المحدث ، ولكن هذا الإنفاء  
لم يكن يوماً مطلوباً ولا مرغوباً ، وصحيح أيضاً أنه لا يتعصب

للمحدث في مواجهة القديم قسياً بعلمه ويوازيه في الروش  
والحيثية ، ولكن من قال إن التعصب هو الوسيلة في جلاء  
إشكالات إدعائه هي بطبيعتها أبعد ما تكون من مظنة التحامل  
وشبهة الموى ؟ إن الجرجاني يبدأ بالاحتراش من هذه المظنة ،  
وكانه يتحسس مدى صوته الرواني في مقابل تيار الأصوات  
الصانعة على الحدائنة والمحدثين : «ليس يجب إذا رأيت أمدح  
عمداً أو أذكر محاسن حضرة أن تظن به إلا التعريف من متقدم ،  
أو تنسب إلى الغرض من بدوى ، بل يجب أن تنظر مغزى فيه ،  
وأن تكشف عن مقصدي منه ...»<sup>(١٩)</sup> .

والقاضي الجرجاني يدخل عصرنا جليداً في القضية ، يمثل  
فيهم يدعوهم «بمخاطب اللغة وجملة الرواة» ، فهم الذين أضوا  
باضطراب مواقفهم إلى اضطراب مسالك الآخرين تجاه الحدائنة  
والمحدثين ، و «إن أحدهم يشد البيت فيستحسنه ويستجده ،  
ويصحب منه ويختاره ، فلذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعره  
زمانه كذب نفسه ، ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضة أهون  
حصلاً ، وأقل مرزاة ، من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار  
بالإحسان للمولد ...»<sup>(٢٠)</sup> . هذا على حين أن هذا المولد ربما  
كان - من منظور الجرجاني - أولى بالاعتزاز ، إن لم يكن أحق  
بالإكبار ، لأنه بين حثين للعلامة ، أمّونها ضيق مجال القول  
أمامه بسبق الأقدمين إلى مبتكرات المعاني ورائعات الخواطر ،  
وأشعها الاتهام بالسرقة أو الإغارة ، وبينها ما شئت من رمية  
بالتكلم إن وشح كلامه بشيء من البديع ، أو حلاه بعض  
الاستعارة ، و«لحسانته يتناول ، وعيونه تتمتع ، وزلته  
تضاعف ، وعظه يكذب ...»<sup>(٢١)</sup> .

ومع ذلك يظل للمحدث لدى الجرجاني - كما كان لدى  
سابقه ، غير قائم بنفسه ، وإنما هو قائم بالقديم ويؤد منه ؛ إذ  
لا بد لكل مبدع من تقاليد ، وتقاليد إن كانت ترتبط موضوعها  
بالمعصر ، فإنها ترتبط ذرائعها بالماضي ؛ نعتي أنه إذا كان حارساً  
على عصره ، ومعبراً عنه ، فلماذا يعبر عنه بمجد من القديم  
ووسائله ، ومن ثم تكون المسارقة للمحولة بين الغايات  
والوسائل : «لست أقاضل في هذه القضية - كما يقول  
القاضي - بين القديم والحديث ، والجاهل والمفسد ،  
والأعرابي والمولد ، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرماية  
أسمى ، وأجده إلى كثرة الحفظ أوفر ، فإذا استكشفت من هذه  
الحالة وجدت سببها والعللة فيها أن المطوع الذكي لا يمكنه تناول  
الفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرؤية إلا السمع ، وملاك  
الرواية الحفظ»<sup>(٢٢)</sup> . هذا على الرغم من أن القاضي يصرح  
بعد ذلك بما يبنى بأن الحدائنة ليست واقعة تاريخية فحسب ،  
بمعنى أنها لا تقتصر على وصف الأحداث زماناً ، بل تتجاوز ذلك  
إلى حيث تكون حدثاً في الحس الحضاري ، وحدثاً في الرؤية  
الفنية ، وهما معنيان في الحدائنة يقتضيان نوعاً من التطور ، أو  
التنوير - في للفن الشعري ، ومن ثم تكون أدوات المحدث



الشرطي الآنف الذكر . وحينذاك يعود ما عُلِّنَ لنا «صفاء ورونقاء» ، والذي خُيِّلَ صُفْعًا بضمي «رشاقة ولطفاء» ، وما هو في الحالتين إلا اختلاجة الطبع الحصري الذي كان يشكل واحدا من أهم أقيام الحداثة في ذلك الحين .

### ٣.

وليس من قبيل القفز فوق حساب التاريخ أن نقارن بين أصول هذه النزعة الاصطفائية في تلك الحقبة المبكرة ، وفروعها كما تتجلى عبر فترة الإحياء وما تلاها ؛ فالخبر أن العلاقة بين الطرفين علاقة عضوية حمية ؛ وهي تكشف عن طريقة في فهم الحداثة تحاول التوفيق بين المتناقضات بالجمع بينها ، وتحصر على إرضاء جميع الاتجاهات بدمجها على صعيد واحد . وليس غريبا في هذا المقام أن نتذكر تلك المواجهة العريضة بين القديم والجديد غداة فترة الإحياء ، وكيف كانت الرغبة في إحياء التراث العربي مع الحرص على تقاليده الفكرية والتعبيرية تقابل بمحاولة الانحياز إلى الأدب الأوروبية ، بغية الإفادة منها واستيعاب تجاربها في التطور ؛ ثم الدور الكبير الذي أسهم به جيل الرواد - جيل طه حسين وهيكمل والعلف والمازن والأخوين تيمور ونسوفين الحكيم - في توجيه هذا التفاضل - ولا نقول : الصراع - والوصول به إلى صيغة تتوفق بين استلزام التراث والتطلع إلى مصادر الثقافة الأوروبية .

والاصطفائية هنا ليست فقط في التماس صيغة حديثة هي حاصل جمع الطرفين ، بل في استدعاء هؤلاء الرواد جميعا على صعيد واحد ، هو صعيد التجديد ، أو ما أطلق عليه في الاستشراق الأوربي مصطلح «المودرنيزم» Modernism . وقد كان المستشرق الإنجليزي «جيب» أول من أطلق تلك التسمية على هذا الرميل من الرواد (١٧) ، وربما كان ذلك تحت تأثير شيوع هذا المصطلح في الأدب الأوروبية . ولكنها تسمية لم تكن دقيقة على كل حال ، فضلا عن أنها أسهمت في تكريس ظاهرة «الاصطفائية» بشكل واضح ؛ فلم يكن هذا الرميل مدرسة أدبية أو فكرية موحدة الأصول والمنهج ؛ بل كانت - بالأحرى - مجموعات تنوعت مصادر ثقافتها وطبائع أفرادها وأنماط اهتمامهم ؛ وبعضهم كان يحتاج من معين الثقافة الفرنسية ، وآخرون كانوا يعولون على الرائد الإنجليزي ، ومنهم من وجه جهده إلى تأصيل النظرية النقدية ، كما أن منهم من عني بالإبداع فكان أكثر انكبابا على الشعر أو القصة أو المسرحية ؛ بل إن شريحة واحدة من هذا الرميل ، وهي شريحة الديوانيين ، تقصى إلى إثبات موسوعيتها إلى حد يؤكد ما صادروا به من تجليات النزعة الاصطفائية ، ولكنها - في هذه المرة - اصطفاية الروافد الثقافية ؛ فهي - بصير المقلا - ومدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الثامن

التعبيرية مفارقة - إلى حد ما - لأدوات القديم ، وليست هذه - بالطبع - دعوة إلى بند كثرة الحفظ لروائع التراث باعتبار الحفظ ملaka للرواية ، بل هي - عند التحقيق - إيمنة إلى أن ما يحتاجه المحدث من وسائل يتخطى ما كان يحتاجه القديم ، وأن أولها مدعوى أن يلمس ضربا من التحري والانتقاء فيها يعينه على سلفه ، ثم فيها يستلهم من هذا الذي وعده ، بحيث تتحقق الوامعة بين الوسيلة والمجال ، أو بين الموروث وروح العصر .

والحداثة من منظور فني ، بحسب طرح القاضي الجرجاني ، تقضي إلى جملة من النتائج ليس أقلها تخلي المياري الزمني المحض . ويعني هذا أنه يمكن للحداثة أن تميز شاعرا متقدما ، كما يمكن «للقديم» أن يسم شاعرا متأخرا . وبغض النظر عن مصداقية هذا الفرض من الناحية العملية ، فإنه - طبقا لنهم القاضي - يمكن ثلما من الناحية النظرية . والحداثة من هذا المنظور لا تتم عبر مستوى واحد ، كمستوى الاحتجاج الذي التزمه ابن ختية ، أو مستوى البديع الذي أشار إليه صاحب الموازنة ، مثلا أشار إليه ابن المعتز في مقام الحديث عن مفارقة القديم ، بل إنها - فوق هذا وذاك - تتم على مستوى الصواب والخطأ ؛ الصحة واللمن ؛ القوة والقصاحة ، أو الركاسة والمجعة ؛ ثم على مستوى المعجم الشعري الذي خلعت عليه الحداثة من مظاهر «الرقعة» و «الطلف» - بمصطلحاتهم - ما يحتاج مع «الكزانة» و «التوخر» اللذين وسيا فن القول في القديم ؛ لما كثرت الحواضر ، وزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التاديب والتطرف ، اختار الناس من الكلام آليه وأسهله ، وصدوا إلى كل شيء ذي أساه كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للرب فيه لغات فالتصروا على أسهلها وأشرفها . . . ونحوه في طلب التسهيل حتى تسموا ببعض اللحن ، وحتى خالفهم الركاسة والمجعة ، وأعاهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق . . . واحتلوا بشعرهم هذا المثال ، وترفقوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألفاظ ما منع من الالفاظ ، فصارت إذا قيس بذلك الكلام الأول (يعني القديم) يتبين فيها اللين ، فيتن صفا ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ما تحتلته صفا رشاقة ولطفًا (١٨) . وكأننا من مفهوم «القاضي» بإزاء زاوية نظر مختلفان في طبيعتها كما تختلفان فيا كشفا عن نتاج إحداها شرطية يقاس فيها المحدث «بذلك الكلام الأول» ، ويقع في حيزه ، بحيث تتناسب قيمته - طرعا ومكسا - مع قدر اقترابه من - أو ابتعاده عن - «المثال» المتيسر عليه . وهذه زاوية اصطفاية ؛ لأنها حين تعرف بجمداة المحدث تستدرك عليه بوضعه في دائرة تلك العلاقة النسبية بالقديم . أما الزاوية الأخرى فإفرادية ، يستغل فيها المحدث بنفسه ، وهو إذ يأخذ من القديم يتخذ ما يأخذه بحيث يصبح بضمه من تصوره للحاضر ، وبحيث تكون أوداته في تشكيل هذا التصور مقبسة بموضوعها ، قبل أن تكون مقبسة بحجم الارتباط

وعى على إنهما على قرامة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والعليان والروس والأسبان واليونان واللاتين القدمين»<sup>(١٨)</sup>.

ويعتبر اصطفاة الروافد الثقافية توازي اصطفاة العناصر المكونة لفهم الحضارة (أو النهضة) فيما يرى العقاد؛ فهو في تحديد مذهبه يجمع بين أعمدة ثلاثة لا يقوم أحدها مقام الآخر: الإنسانية في ترجمة العمل الأدبي عن طبع الإنسان خالصا من تقاليد الصنعة، وتعبيره عن الوجدان البشري المشترك، والمصرية من حيث إن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية والعربية من حيث إن لغته هي العربية. وهذه العناصر الثلاثة متكاملة هي التي تجعل من هذا المذهب وأتم نبضة ظهرت في لغة العرب، أو لنقل إنها تجعل منه - في رأي صاحبه - أفضل تحقيق لحداثة الحديث؛ «إذ لم يكن أدبا الموروث في أهم مظاهره إلا عربيا بحتا، يدبر بصره إلى عصر الجاهلية...»<sup>(١٩)</sup>. فلذا أردنا تبسيط هذه المقولة اقترعنا أن العقاد أراد أن يوازن العربية بالمصرية، وأن يوازن الجاهلية بالإنسانية، وأن يشكل من هذه الدعائم المصطفاة - بالمثل - من الموروث والمعاصر هيكل مذهبه الذي يعده «حدا بين عهدين»، ثانيهما - على وجه التحقيق - أحدهما.

والاصطفاة ملمع جيل أو جماعة أكثر عما هي سمة فرد؛ ومع ذلك فإننا نلاحظها في حالة ازدواج المصادر الثقافية للمفكر أو المبدع أكثر مما نلاحظها في حالة فرد المصدر الثقافي أو غلبته. ومن ثم لا ندعش حين نرى ضمو هذا الطابع الاصطفاة لدى شاعر كخليل مطران - لأن مطران - فيما يرى العقاد - بخاصة - كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد، ولم يكن محتاجا إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديث؛ إذ درج على الدراسة الأوروبية، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يصل إلى درجة التشبع المطلق بالأدب العربية؛ فمتلا حين مضى في طريق التجديد عنه ما يسبح مع التيار؛ أما عنه النموذج الأخير فعنه مضاعف؛ لأنه عنه ما يسبح ضد التيار»<sup>(٢٠)</sup>.

هذا على حين نرى رائدا آخر من ذلك الرحيل الأول، هو طه حسين، لا يقع بعيدا عما وقع عليه العقاد حين مزج بين المصرية والعربية والإنسانية؛ فطه حين يوقف العناصر نفسها - تقريبا - في جلاء حداثة الأدب المصري وتحددها، وإن اختلف عن صاحبه في أسرى: أولها استبداله العنصر والجنس؛ بالإنسانية التي ألح عليها العقاد؛ وهو استبدال بين عنصرين لا يختلفان في المساحة وإن اختلفا في الطبيعة؛ لأن كلا من الإنسانية والأجنسية يعني رجابة الإطار الذي يتحرك في مداره العمل الأدبي؛ هذا على حين تخصص «الإنسانية» بتحديد نغمة الدلالة التي يعملها هذا العمل، وتخص الأجنسية بإعطاء جغرافيا ينبع من موقع «معمر» في حوض البحر الأبيض المتوسط. وهو إعطاء طه حسين إلى إحيائه حين أشار إلى قيمة هذا العنصر الأجنسي الذي أثر في الحياة المصرية دائما، والذي سيؤثر فيها

دائما، والذي لا سبيل لمصر إلى أن تنخلص منه، ولا خيار لها أن تنخلص منه، لأن طبيعتها الجغرافية تقتضيه، وهو هذا الذي يأتينا من اتصالها بالأمم للتحضر في الشرق والغرب»<sup>(٢١)</sup>.

أما الأمر الثاني الذي جعل منه طه حسين قيدا شرطيا لهذه الكوكبة من المتأثرين للروح المصرية الذي ينبغي أن تقوم عليه حداثة «الأدب» الحديث، فهو التوازن الدقيق بين الثقافة الأوروبية والثقافة القومية؛ «وأعترف ما أعترف أن تلهينا الثقافة الأوروبية عن الثقافة المصرية والعربية، وكل شيء يفرينا بها ويفرنا بنا... ولكن من الحق علينا ألا ننفي أنفسنا فيها»<sup>(٢٢)</sup>، والامتداد بهذا التوازن بين الثقافتين إلى حيث يصبح توازنا بين روافد الثقافة الأوروبية ذاتها؛ فلا نضع أسرى نظرة أحادية الجانب، ولا نغرم بنسط ثقافتنا على حساب آخر، «ولا تؤثر ثقافة أوروبية على ثقافة أوروبية»؛ لأن ذلك يجعل الروح المصرية الناشئة وجهها لوجه أمام روح أوروبية أقوى منه وأشد بأسا، فيوشك أن يخضع له ويفنى فيه»<sup>(٢٣)</sup>. ويتصور الدعوة إلى تنوع المصادر الثقافية على هذا النحو، بالحرص على شخصية الثقافة القومية، والحشية من انتداحها عبر قبضة ثقافية واحدة، هو تفسير معقول إلى أبعد حد، ولكنه ينبغي أن يفهم في ضوء الملاحظات التاريخية التي كتب في ظلها هذا الكلام؛ فقد كتب في شطر الثلاثينيات الأول، غداة ظهور مسرحية وأهل الكهف؛ لتزويق الحكيم، وفي ذيل التعليق عليها، وكان الصراع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية على أشده، وكان الحوار بين ممثلها بجنتي - أحيانا خلف أقمعة من المحبة والتجرد، وكان الحوى الرسمي آنذاك مع تكريس الثقافة الإنجليزية، ومن ثم كانت الدعوة إلى تمدد الروافد الثقافية تنفي - أحيانا، ويروم عموميتها - لاحت على التسوية بين حظ كل من الثقافتين الإنجليزية والفرنسية في المحبة والسيادة والانتشار عبر المؤسسات التعليمية والإعلامية.

٤

وتوازي مع اصطفاة النظر اصطفاة التطبيق؛ ومع اصطفاة الأصول اصطفاة المتاحج الإبداعية؛ ومع اصطفاة الروافد الثقافية اصطفاة الفنان الحائث فيما يتقنه أو يؤلف بينه من المذاهب الأدبية التي يجتليها أو يتأثر بها؛ ففي الوقت الذي شغل فيه العقاد باصطفاة أقاتيم «مذهبه»، وشغل طه حسين بالتأليف بين عناصر الروح «التي يستطيع أدبنا المصري الحديث»، كان تزويق الحكيم يعاني تجربة «التزامن» في تطبيق المذاهب الأدبية، باعتبار هذا «التزامن» تعويضا عما كان يظنه قصورا أو تخلفا في مسيرة الأدب القومي مقارنة بمسيرة الأدب العالمية.

وإيضاح ذلك أن غالبية حملة الأقلام في البلاد الأكل تطورا تنفر بطبيعتها إلى تغذية ثقافتها القومية بثقافات البلاد الأكثر

محض تعجيبات لحية الكاتب النفسية ؛ إذ لا يمكن الاحتكام إلى الحلية النفسية وسدّها في تفسير نزعة تعجيبية بهذا القدر من التنوع والوضوح<sup>(٢٨)</sup> .

ولسنا في مقام مقاضاة القديم حتى نتجّاه إلى الاعتراض من هذا المنظور الاصطلاحي في طرح ظاهرة الحداثة ؛ فما قصّدا إلا إلى تشخيص هذا المنظور وجلاء بعض انعكاساته النظرية والتطبيقية ؛ لأنه مازال - حتى الآن - يمارس دوره في تخريج بعض أجنّة الحداثة ، عن طريق تهجينها بالقديم ، أو محاولة إثبات شرعيتها بتقريب مكانها منه . وأقرب غاذج ذلك ما لم نفتأ نسمعه ونقرؤه لبعض الأعلام في تسويق « الحداثة الشعرية » ؛ وهو تسويق كان بحسبه الإلحاح إلى تغيير المناخ الاجتماعي والظافي ، وتطور وثيقة العمل الشعري ، وطبيعة الإيقاع ؛ والكلمة الشعرية المفرومة ، والاكتماء على صلتها بالتلفي - القرد أكثر من التلفي - الجماعة ، وفي هذا أو بعضه الكفاية ؛ لأن الحداثة تستمد مقوماتها من داخلها ، ومن منطقها الخاص في التعامل مع لحظتها الحضارية . ولكننا رأينا من يدفعون الحرج - فيما لا حرج فيه - بالنعش على أن دعوة الشعر الحديث ليست دعوة لنيل الأبعد الشعرية ، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبذل أسلوبا جديدا توفقه إلى جوار الأسلوب القديم<sup>(٢٩)</sup> ، وفي هذا ما يفتن « بطن النية » تجاه الأبعد الشعرية ، أو يُنقلّ تجاه القديم ، لولا أن شدة الحرص على التماسيل لا تلبث أن تنكس بهذا الرّداء الاصطلاحي المعهود ، حين نجعل من هذا الأسلوب الجديد - مجرد احتمال من احتمالات الأسلوب القديم ؛ مجرد « خيار عروضي » من بين الخيارات الكثيرة التي يبيها العروض الخليل ، لأنه لاحظ ما تمجد إليه الأذن العربية من اجتزاء البحر وشرطها ونكبتها ، فلم يزد على أن جمع بين هذه الرخص معاً في تعصبة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية<sup>(٣٠)</sup> .

مثل هذا التفسير نسمعه ونقرؤه أحيانا لهذا الفريق من دعاة الاصطفاية الجديدة ؛ وهم ينسبون به أن البيت في القصيدة الحديثة قد يقتصر على تعصبة واحدة فيكون أقل من المتيقن ، وقد يبرو على الممد التقليل للتعصبات فيصبح أكثر من تام ؛ وينسبون أيضا أن تقليص الحداثة الشعرية إلى حيث تغدو مجرد ترخيص عروضي هو غبن للشعر الحديث جملة ، وتجرّف لما تطرحه الحداثة من قيم تصورية وهجالية ، وما يدفع إلى هذا أو ذلك سوى الحرص على إثبات مشروعية الحديث بالقديم ، ببيان موقع الأول من الثاني ، ونسبته إليه ، وإناطته به إناطة الفرع بالأصل .

ولسنا ندري لماذا كان يمكن أن يكون لو استسلم النظر إلى الحدث - فكريا وإبداعا - من حيث هو ، وتغلّقه الخاص ، دون مجرد الاحتكام إلى هذا المستوى المعياري في التأمل والمعالجة ؛

تطورا ، حقيقةً بذلك نوعا من الانتباه الروحي . وهي في رسمها لخطرات التطور التي طغلتها الأدب الأجنبية تتجاوز - بلطف الرغبة في سرعة الوصول - تلك القوتين الموضوعية التي خضعت لها تلك الأدب الأجنبية في تطورها . لقد كانت السواقية الأوروبية - صلب سبيل المثال - مسبوقة بالرومانتيكية ، فكانت - من ناحية - رفضا لبعض ما في الرومانتيكية من قيم فكرية وهجالية ، ولكنها - من ناحية أخرى - أفادت من إيجابيات المذهب الرومانتيكي واستثمرتها إلى أبعد حد . ولولا هذا التعاقب ، أو هذه الوراثة الذهنية ، لاختلف مسار الأدب الأوروبية عما أصبح عليه اختلافا كبيرا .

هنا يبدو كأن الأدب المصري قد تمجّل قطع صفاة التطور التي مرّت بها الأدب الأوروبية ؛ إذ ما كان يخطو بعض خطوات على طريق الرومانتيكية بمعناها الحديث ، حتى وجد الظروف مهيأة لكي يضيف إلى الرومانتيكية مؤثرا جديدا ، هو الاتجاه الواقعي الذي كان قد استقر حينذاك مذهباً أدبيا تمارسه كل الألسنة الأوروبية الحية . ولعل في هذه الحقيقة ما يفرض اختلافا بديايات الواقعية في أدبنا الحديث بأمشاج من التراث تارة ، وبأمشاج من النزعة الرومانتيكية تارة ثانية . لقد بدت بتأشير الواقعية أنذاك وكأنها - من ناحية - تحديث للتراث<sup>(٣١)</sup> ، واستمرار نسبي - من ناحية أخرى - للرومانتيكية التي لم تنكس بلغة مرحلة الصبا حتى عاجلتها الشيخوخة<sup>(٣٢)</sup> .

إلى هذا « التزام » - أو الاصطفاية - في نشأة الاتجاهات الحديثة في أدبنا وتطورها أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة ؛ فقد ألح إلى هذه الحقيقة في « زهرة العمر » حين قال : « وهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والأدب بهذه الثورة التي يسمونها للمودرنيزم ، فكان لزاما على أن تتأثر بها ، ولكن - في الوقت ذاته - شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ؛ فأنما مؤرّع الآن كما ترى بين « الكلاسيك » و « المودرن » ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : فليست « القديم » ، لأن هذا القديم أيضا جديد على ، فأنما مع لوثك وهؤلاء<sup>(٣٣)</sup> . ثم عاد إلى تأكيدها بعد فترة ، حين أشار في مقدمة مسرحيته « باطلع الشجرة » إلى دواص النفقة ، التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن ( يعني اتجاهاته ) في المسرح وغيره مثقلة لدينا ، وأن تنضج جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير ..<sup>(٣٤)</sup> . فالعودة إلى طرح فكرة تمايل المذاهب الأدبية في نتائج الجيل الواحد ، بل في نتائج الأدب الواحد ، على الرغم من المسافة الزمنية الفاصلة بين « زهرة العمر » و « باطلع الشجرة » ، تعني إلحاح هذا الحاضر على صاحبه إلى حدّ يجاوز دور البادرة الضئيل أو اللحمة العابرة ؛ وتعني أيضا أن ظاهرة « التجريب » للمحظوظ في إبداع الحكيم ، بين الرمزية الحديثة ، والواقعية الفكرية ، والتأنيّة abourd ، إنما تمتد بأصولها إلى ذلك النحو من النظر الاصطلاحي ، ولا تقسّر - فقط - على أنها

ولهذا الموقف الأخير ذنبه ، لأن ذلك النمط من المعالجة يتناول اللغة الشعرية كما لو كانت سكونية جامدة ، ومن ثم يقوم بشيئها داخل إطار زمني ومكاني لا يحركه اهتزاز واضطراب ، مهما اختلعت الصور والبيئات . فإذا حدث هذا الاهتزاز في حدود القديم فهو ضرورة ، وإذا كان على يد المحدث فهو خروج ، على حين أن الأمر في الحائتين أعمق من أن يكون مجرد خروج أو ضرورة ، لأن اللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية ، وهي تتميز بالكثيف الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها ، وإذا يبدو كأنها تجلّ يعرف لغوي فذاك إلا لتجلبّ عمله عرفاً آخر ، فخصيف بذلك إلى اللغة العامة حيث يظن أنها تتجاوزها ، وترفض منطق التثبيث حيث يعتقد أنها قد استكانت له ، وفي الحائتين تجلو بسلوها خصائص الحركة والتفاعل والتطور ، بوصفها من أبرز ملامح الظاهرة اللغوية .

ولكننا نزع أن ذلك كان كفيلاً بتوقي بعض مواطن الخلاف ، إن لم نقل مواطن الصدام . وليس منا إلا من فكر - بشكل أو بآخر - في قضية الاحتجاج بشعر « المولدين » أو « المحدثين » ، وهي قضية لم تكن لتوجد لولا ذلك المنظور الاصطلاقي ، ثم هي قضية تفترض ضرباً من الفصل بين مستويين : مستوى الجمال ومستوى الصحة . فعل مستوى الجمال نحن شديدو الإعجاب بشعر اللحن من قبل ، وبشعر شوقي من بعد ، ثم نحن نبر من هذا الإعجاب بطريقة عملية ، فنلوس إبداعها للنشأة والشادين بوصفه « مثالا » يتذوقونه أولاً ، وقد يعملون على محاكاة ثانياً . حتى إذا كان الحديث عن مستوى الصحة ، وجاء دور الاستشهاد لظاهرة من ظواهر اللغة ، أنكرنا ما كنا نحب به ، أو - على الأقل - عطلنا أثر هذا الإعجاب فلم ننتج به بدوى الحداثة أو التولد .

## هوامش وتعليقات :

- (١٩) عباس عمود العقاد : الديوان - الطبعة الثانية - ٢٥ - ٢٦ .
- (٢٠) انظر : د . عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً - الدار القوية - ص ١٩٩ .
- (٢١) د. طه حسين - للجموعة الكاملة - المجلد الخامس - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص ٤٣٣ - ٤٣٤ .
- (٢٢) المرجع السابق - ص ٤٣٤ .
- (٢٣) المرجع السابق - الصفحة نفسها .
- (٢٤) لعل ما له دلالة في هذا المقام أن نرى أول تجربة واقعية نقدية في أدبنا ، وهي « حديث عيسى بن هشام » قد صهت في قالب فني يذكرنا بقالب المقامة في قصور العربية الزاهرة .
- (٢٥) آيس عجييا أن نخل باكورة الرواية العربية « زينب » للدكتور محمد حسين ميكل نموذجاً لتعدد المؤثرات المحلية في الجيل الأمي الواحد ، بل أكثر من هذا في إنتاج أدبي واحد ؟ فصورها كلاسكي يدور حول الصراع بين العاطفة والواجب ، ورؤية الكاتب فيها رومانسية ، أما للجال فواقعي صرف .
- (٢٦) توفيق الحكيم : « هزيمة العمرة » - نشر مكتبة الأدب - القاهرة - ص ٣٣ .
- (٢٧) توفيق الحكيم : مقفلة مسرحية « دماغ الشعرة » - نشر مكتبة الأدب - القاهرة - ص ١٩ - ٢٠ .
- (٢٨) نشر ليلى إلى ما درج عليه النقد الحديث من تسمية الحكيم مرة « بالفتن الحائر » وأخرى « بالفتن الفلق » ، مع أن مستوى التجريب يذ عن تلك الظواهر النفسية الضيقة ، ولا تستمر إلا من خلال ذلك المنظور الاصطلاقي .
- (٢٩) نازك الملائكة : فضائل الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - بغداد سنة ١٩٦٥ - ص ٤٧ .
- (٣٠) المرجع السابق - ص ١٢٠ - ١٢٢ .

- (١) تعليق ترنستري على مقبس عن : Individuality of Writer and a Literary Development, Moscow, 1970, p. 63
- (٢) محمد بن سلام الجهمي : طبقات فحول الشعراء ( تحقيق عمود محمد شاكى ) السفر الأول - ص ٢٤ .
- (٣) منقول عن ابن قتيبة : الشعر والشعراء ( ط لندن ) ص ٥ .
- (٤) المصدر السابق - ص ٢ .
- (٥) المصدر السابق - ص ٥ .
- (٦) المصدر السابق - الصفحة نفسها .
- (٧) انظر في هذا : G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975 p. 17
- (٨) الشعر والشعراء - ص ١٦ .
- (٩) الأملى : الموزانة بين أبي تمام والبحتري ( طبعة صبح ) ص ٢
- (١٠) المصدر السابق - ص ٧ .
- (١١) المصدر السابق - ص ٨ .
- (١٢) القاضي عل بن عبد العزيز الجرجاني - الوساطة - تحقيق وشرح عماد أبو الفضل إبراهيم وعل محمد الجبوري - نشر المجلد - ص ١٤
- (١٣) المصدر السابق - ص ٤٩ .
- (١٤) المصدر السابق - ص ٥١ .
- (١٥) المصدر السابق - ص ١٤ - ١٥ .
- (١٦) المصدر السابق - ص ١٧ - ١٨ .
- (١٧) H. A. R. Gibb, Studies in Contemporary Arabic Literature . مطبوعات مدرسة الدراسات الشرقية سنة ١٩٢٩ ( ص ٤٤٥ - ٤٤٦ .
- (١٨) الضاد : شعراء مصر ويتابعهم في الجيل المعاصر - النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٣٧ - ص ١٩٢ .

# تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق بشير كاكيا

كلنا يعرف كيف تبدلت الحياة العامة في مصر والشام أولاً ، ثم في غيرها من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، بحيث لا نكدك نحس بصلة بين ما كانت عليه النظم العسكرية والإدارية والعلمية بل الاجتماعية والفكرية في أوائل القرن ، وما آلت إليه في أواخره . وقد عودنا الكتاب العرب أنفسهم ، خصوصاً في الربع الأخير من القرن ، على إرجاع ذلك كله أو معظمه إلى الاتصال بالغرب

ولكننا سنبين - في أثناء بحثنا هذا - ما إذا كانت للحركة دوافع متعددة ، وأن تكوين القيم الجديدة لم يكن في كل ميدان الفكر عن طريق التلمذة المباشرة .

أول ما يلفت نظرنا أننا إذا تفحصنا ما قيل إذ ذاك في الأدب بطريقة شاملة أو نظرية ، لم نكد نجد للمفكرين العربية أثراً .

نعم لقد أحس بعض المثقفين بوجود طرق للتغيير ، وتلميحات لها ، غير التي ألفوها . فملاق ذلك العصر ، الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى - وإن لم يكن الأدب من أولوياته - يسجل شيء من الدهشة أن للأوروبيين أدباً خاصاً بهم ، بل حلياً للأدب يسوونه الرتيوبي ، وأنهم لا يرضون ببعض ما اعتاده أهل الأدب العرب . فهم يتفنون مثلاً من التشبيب يريق المرأة و لكونه آيلاً إلى اليأس<sup>(١)</sup> . ثم إنه يدون حقيقة أيمت حل التفكير ، إذ يقول : « ربما عد ما يكون من المحسنات في العربية وكافة عند الفرنسيين . مثلاً لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادراً ؛ فإن كانت لغى من مزليات أدبائهم ، وكذلك مثل الجنس التام والنقص ، فإنه لا معنى له عندهم »<sup>(٢)</sup> .

وهذه ملاحظات بسيطة وقيمة في حد ذاتها ، ولكن الطهطاوى نفسه لا يرى فيها ما قد بحث الأدباء العرب إلى مراجعة قيمة الموروثة ، بل إنه يبدى - عن طريق ختاراته - تشبه بهذه القيم ، ويقرر أن علم البلاغة و في اللغة العربية أتم وأكمل منه في غيرها ، خصوصاً علم البديع ، فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية ، لضعفه في اللغات الإلرتجية<sup>(٣)</sup> . وينتهي الطهطاوى إلى أنه « لا شك أن لسان العرب هو أعظم اللغات وأبجج ، وهل فُتِّبَ صرف بما فيه بترج<sup>(٤)</sup> » .

محاولة جديرة لإعادة النظر في معالجة الأدب ، أو نظرة شاملة للأسس الجمالية ؛ بل حل العكس - ظل معظم النقاد يولفون كتباً ترتكز على المفاهيم الموروثة ؛ تذكر منها حل سبيل للثال و دليل الحافق في صناعة النثر والنظم و لساكر البتلوى ، نشر في بيروت ١٨٨٥ ، وهو يستمد آراءه من ابن الأثير وابن عبد ربه وابن خلدون و ابنهاتهم ، ويتحدث عن التكليف على أنه اختيار القدرات كأنها لألأه ، ثم رصها مع اختراجهما كما ينظم العقد ، مع مراعاة الغرض المقصود ، كما يراعى ناظم العقد الغرض من نظمها ، كان يوضح إكليلا عمل الرأس ، أم قلادة في العنق ، أم غير ذلك <sup>(١٠١)</sup> .

أما أبرز نقاد العصر ، وهو الشيخ حسين المرصفي ، فهو في الظاهر أيضاً متصك بالقيم التقليدية والمفاهيم الشكلية . فالوسيلة الأدبية عنده هي علوم اللغة والبلاغة - وقد أخذ عليه محمد مندور أنه كرس أكثر من مائة صفحة من كتابه للبدیع <sup>(١٠٢)</sup> - إلا أننا نلمس في روحا متروية متخلقة . تبعت من حرفة التجربة الأدبية ؛ فله من اللوق ما يوقفه إلى اختيار الأشلة والشواهد الرصينة ، وله من الضحك ما يدهو إلى التنبه بشاعرية البارودي حل الرض من أنه و لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية <sup>(١٠٣)</sup> . وفي هذا اعتراف بأن تلك الوسيلة التي يعيها المرصفي مادة وحنوا لكاتبه قد تدمن على تكوين الأدب ، ولكنها ليست جوهراً الأدب .

ويقال إن المرصفي درس الفرنسية ، ولكنه سواء فعل أو لم يفعل فلا أثر لذلك في نقده ، ولكن الذي أنجزه هو أنه أدخل حل التفكير الأدي ما أدخله الشيخ محمد عبده على التفكير الديني والاجتماعي ، ولكلها في ذلك فضل لأمره فيه .

والواقع أن هذه السلفية التقليدية تسليح الانجاء الذي نقله الشعراء ؛ إذ الجديد الذي دخل على الشعر العربي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر هو الانكسار بالعباسيين ، لا بالأدريين .

ولكن إذا حوينا أنظروا إلى الكتاب الذين اشتهروا لا بأرائهم النقدية بل بإنشائهم الإنشائي ، وجدنا ظاهرة أخرى جديرة باهتمامنا .

لنبداً بأحمد فارس السديقي ؛ فهو - مثل الطهطاوي - قد اتصل بالأدريين وعرف بأرائهم في بعض تقاليد الأدب العربي ؛ وهو يسجل - مثلاً - أنهم يستحيون الغزل في قصائد المدح ، ولكنه يحكم على ذلك - بتكاهه للمهودة - بأن و شعرهم كله خصي <sup>(١٠٤)</sup> . ويزيد على ذلك أنه و لا مناسبة بين الشعر العربي وشعرهم ؛ لأهم لا يلتزمون فيه الروي والمطافاة ، وليس متعمق قصيدة واحدة على قافية واحدة ، ولا محمات بدئية ، مع كثرة الضرورات التي يحشون بها كلامهم . فنظموهم - في الحقيقة - أقل كلفة من تترنا المسح <sup>(١٠٥)</sup> .

مع ذلك يبدو أن الشيخ رفاعه كان سابقاً لأوانه حتى في إيداء هذه الملاحظات الفنية ؛ إذ يقتضي جبل كامل قبل أن نشر حل بإدرة أخرى في المجال نفسه . ففى السبعينيات من القرن ثمانين على الأقل ؛ محاولات المغفرة بين الأدباء ؛ إحداهما نزلت نعمة الله نزل في مجلة الجنتان <sup>(١٠٦)</sup> ، يحترف فيها بأسبقية الطهطاوي ، والثانية لابن الشيخ رفاعه في روضة المدارس <sup>(١٠٧)</sup> ، يجلو فيها حلو نزل ، بل ينقل عنه بعض ألفاظه نقلاً ، دون أن يعترف بذلك .

والغرض من المقالتين التعريف بشعر أسم الأرض كلها في بعض صفحات . ويقسم على فهم الطهطاوي إلى ذلك الموصفي ؛ فلا غربة إن أن نجد فيها غير تعميمات لا طائل منها ، وأحكام جرافية تلقى على الوق في غير نظام أو تيسير أو تخيل ، ودون تفرق بين عصر وعصر ، أو تميز بين الأدب الرفيع والمعادن الشعبية . ومثل هذا وإن نجم عن حب الاستطلاع ، إلا أنه أشد دلالة على الجهل والتمجيلة منه على اتساع الأفق والإحساس بأى منصر جاني . إما فيما يخص الأدب العربي ، ففى طيلت مقالة نزل ملاحظة صائرة عن أنواع البديع التي تتطلب من السامع ؛ أن يكون ماعراً في القراءة ، مستحضراً دائماً أشكال حروف الكتابة . يقول عنها إنها و عا ليس له من الزايا إلا كونه يظهر للمعارف بصناعتها براعة النظم في الظفر حل الصعوبات <sup>(١٠٨)</sup> . أما حل فهمي الطهطاوي فيكتفى بتقرير أن و فضل الأشعار العربية مشهور <sup>(١٠٩)</sup> .

أجدد باهتمامنا من هاتين المقالتين أرجوزة لمحمد عثمان جلال في ١١٠ بيتاً يقول فيها الرابض إنها القسم الأول من ترجمة قصيدة الشاعر الفرنسي المشهور و بوالو و Boileau في فن الشعر . ولو أن المترجم استمر في مشروعه لكان من رواد العصر في تنبيه قرائه إلى مفاهيم جديدة ؛ غير أنه اكتفى بالجزء الأول من الأصل الفرنسي . وأغص ما في هذا الجزء بتعبية موجبة إلى الشاعر الناشئ بلا يتتر بين يتلفه ، بل أن يقصد صديقاً غلباً غير جامل ، يصدقه في حكمه حل ما تنتجته قريحته فيصوبه إذا أخطأ ، ويصده إلى سواء السبيل إذا شذ عنه .

ويتصرف محمد عثمان جلال في ترجمته ؛ فمضى ذكر بوالو بعض مشاهير الشعراء الفرنسيين ، داعياً إلى الانكسار بهم ، استبدل المترجم بهم أساليب بعض أعلام الشعر العربي الذين يسترعى النظر أنهم عباسيون . ولكننا لا نلمس من وراء ذلك محاولة جديفة للمقارنة بين شاعر وشاعر ، أو بين أسلوب وأسلوب .

حل كل حال يظهر أن اجتهد محمد عثمان جلال في هذا الميدان لم يؤثر على معاصريه ، بل لم يأت منهم أى اهتمام . ولعل ملة عدم إلمامه للترجمة تكمن في ذلك .

تكد قطع إذن بأن القرن التاسع عشر لم يتج عند العرب

الأسواق ، في مصارع العشاق ، لعب الأرواح في مجلس الأسس ، وحسرت به الأسواق ، في ميدان الأفواق ، جرى السحاب والأرواح في حوصة الشمس ، وفلده الهيام ، إلى باب السلام ، فظفلة الأرواح ، وطابت النفس ... »<sup>(١٤)</sup>

وهذا إلى صياغة المجوهرات أقرب منه إلى صياغة الكلام . ومع ذلك فيعد أن أسس جريدته - ولا ننس أنه لم يتخل بذلك من غرض خدمة الأب ، فهو يصف « التنكيت والتكتيت ، بأنها « صحيفة أدبية عتيبية » يتبدل أسلوبه تبدلاً شاملاً ، فإذا تمثل قرويات يناقشن كيفية تلقيب زوج سكير ، واقتربت إحداهن ضربه ، جعل الرد على لسان إحدى زميلاتها :

« أولاً ضرب الرجال من النساء أمر قبيح ، لا تفعله إلا قليلة الحياء ، عديمة التربية ، ولا يقبله على نفسه إلا رجل دون عادم الشرف ، ليس له بين الرجال قيمة . ثانياً إن المعصية بيد الرجال ، فيمكن أن المرأة إذا ضربت زوجها تطلقها إذا كان فيه حرارة ، وبعد ما تكون ست بيتها تصبح عدم العلم ... »<sup>(١٥)</sup>

وحرص النديم على التحدث إلى رجل الشارع ظاهر ، بل إنه جرب وضع بعض المقالات باللغة الدارجة ، ولكن سرعان ما يأخذ عدد هذه المقالات في الانحطاط . والذي يستقر عليه النديم في أسلوبه هو وعده لبعض قراء « الأستاذ » بأنه « ستمد لمخاطبتكم بكلام بسيط من جنس البلدي في سهوله ، ولكنه عربي صحيح »<sup>(١٦)</sup> . وهذه العبارة تكاد تكون دستور الكتب النثرية فيما بعد ، إلى أواسط القرن العشرين على الأقل .

على أن الاسترسال في الكتابة شيء والاعتراف بأن النثر المرسل أسلوب أبهى مستحسن شيء آخر . وتشهد عناوين معظم الكتب التي نشرت إذ ذاك «ديباچانها - حتى الكتب للترجمة ، من أمثال « الأمان والمئة » في حديث قبول ورود جنة »<sup>(١٧)</sup> - على أن الكتب أحسوا بضرورة إثبات مقدمتهم على السجع كي يتسنى لهم أن يُلحِقوا في سجل الأدباء .

وفي أعداد « الهلال » الصادرة في التسعينيات مقالات في مواضيع أدبية وتقنية نشرت بدون إضفاء . وأغلب الظن أنها من قلم جرجي زيدان نفسه ، خصوصاً ما أتى منها رداً على أسئلة وجهها القراء إلى المحرر . وهي تلك - حتى إن لم تكن كلها - على شيء من التجنيز في القيم ، بل تكاد تقول من الانضمام بين النظرية والتطبيق ، عند أناس يتناولون على تحرير المجلة نفسها .

ودور « الهلال » وصاحبها في خدمة التجديد معروف . وزيدان - على وجه التجديد - شديد الإعجاب بإنجازات الأوروبيين ، سريع الاقتداء بهم . من ذلك أن المجلد الثاني

نعم إنه سخر من الكتب اللعين لا يرون بدا من تبديل كلامهم « بتوابيل المحسنات والتصريع والاستعارات والكليات »<sup>(١٨)</sup> ، خصوصاً إذا طغى تكلفهم هذه المحسنات على اللغوي ، ولكنه شديد الولع بالتلاعب بالألفاظ ، وبالسجع « خاصة » بل يعد ذلك من صفات العربية فيقول :

« وللعربية مزاجاً ... فالتأت بها غيرها فضلاً وقدراً وشأناً وفخراً ، منها السجع ، وما أدراك ما السجع ! كلم متباعدة يعلفها الطبع ، ويمشها السمع ، فتصيح في الذكر أي طبع ، كالتجنيس والتصريع ... فذلك هي الميزة التي لا يمكن لأحد من الأعاجم أن يتحداها ، أو يقارب حد ذراها ، وهي الروح التي تسكر كل فني فوق سليم ، من دون تأثيم . فمن أين لسائر اللغات مثل ما للغة العربية ؟ وأياها يجاريس في حلبة الأدب ، وقد فاتها هذا الأسلوب الأشرف ، والنوع الألف ؟ »<sup>(١٩)</sup>

حقاً إن السجع يكثر في كتابات الشدياق ، لكنه في الساق على الساق ، بعد أربعة أبواب مليئة به ، ينفجى القاري بقوله :

« السجع للمؤلف كالرجل من الحطب للماشي . فينبغي كي أن لا تتركها عليه في جميع طرق التعبير ، لتلا تفريق بين مذاهبه ، أو يرمي في روعة لا مناص لي منها ... والغرض هنا أن نزل قصتنا على وجه سائح لأي قاريه كان . ومن أحب أن يسمع الكلام كله مسجماً مقفى ، وموشحاً بالاستعارات ، ونحسنا بالكتابات ، فطبعه بمشاملت الحريري ، أو بالنوابغ للزغشري »<sup>(٢٠)</sup>

والذي نستخلصه من هذا هو أنه لم يجبر الأسلوب السائد في عصره وهذا فيه أو استفاداً له ، ولكن للغة نفسها ، وإحساسه بطبيعة القاري الذي يخطب وده ، مطالباته بأن يقتصد ويقتصر . وهو يستجيب لها ، لا اعتدالاً لنظرية جديدة ، ولكن بحكم خريزه بوصفه أدبياً أصيلاً .

وليس مجرد صدفة أن يوافق هذا الاتجاه كل الموافقة مقتضيات الصحافة ، إذ غرض الصحفي الأول هو الإعلام والاتصال بأكثر عدد ممكن من القراء ، فلا وظفته تشجعه ، ولا الوقت يسمح له بالإغراق في تنقيح العبارة . ودور الصحافة في تطوير أسلوب الكتابة الأدبية ظاهر ، خصوصاً في عصر لم يتيسر للكثيرين فيه اقتناء الكتب وقراءتها .

وأين مثال لذلك هو عبد الله النديم ؟ فقد كان أقدر أهل زمانه على زخرفة الكلام وهو الذي إذا راسل استغداً له قال :

« يمحض التحية غرس يستاتك ، وغصن رقتك ، وزهر إصسانك ، وثمر فدقك ... لمبت به

على أننا نجد رأياً مماثلاً على صفحات المتكثف ، حيث يقول حبيب بنوت : « ومن الكتب من كُتب رواية بعبارة هي غاية في الفصاحة ، جمعت بأساليب البيان وأنواع البديع ، والتركيب السمع في كل جملة منها ، وتلاعب في صنوف التعبير وفنون التعبير ، مما يشكل فهمه على دروس اللغة ، ولا تُحتمل الغاية من ذلك . والروايات ليست كتباً علمية ليقتضيه بمجالاتها الفراء ، ومنهم من لا يستطيع إلا فهم العبارة البسيطة الخالية من الأنفاظ اللغوية الغريبة »<sup>(٣٢)</sup>.

لم يكن هذا التخييل ليرضى الجميع . ولا غربة في أن تصدر أولى المحاولات لفلسفة الاتجاهاات الجديدة عن كتاب خلائين علميين في الصحافة .

فللأديب إسحاق آراء قوية عن أدب المقالة<sup>(٣٣)</sup> ، ولكن الذي يحتملنا هو أنه أدمج فيها تعميمات بعيدة الأثر . وهو في ظاهر الكلام يعترف - ولو بامتصاص ظاهر - بأن لما يسميه ومنهج الخطابة الشعرية تأثيراً في القلوب ووقفاً حسناً في الأذهان ، وبأن السجع « حسن في بعض الأماكن ، كصندوق الخطب ، ومقاطع الكلام ، ولكنه يشير أيضاً إلى أن الكلام المنقح غير طبيعي ، بل دليل أنه لم يوجد له عند العرب الأولين ولا في الأدب الأوروبية ، وبعد البديع كله مجرد قوياً ، ويربط بين ظهورها وعصور الانحطاط ، وينتهي إلى قوله عن السجع : « فلما استولت المصحة على الآسن ، وضعت قوة الاختراع في الأذهان ، سرى ذلك في المكتبة إلى هذا العهد ، فعدل الكتاب عن الكلام الفحل ، واللفظ السانج ، والأسلوب الطبيعي ، إلى هذه الأسجاع الملتفة البالبة ، يتناولونها خلفاً عن سلفه ».

لهذا الرأي صدى فيما كان ينشر في أواخر القرن ، كما في مقالة لنقولا فياض ، بأن فيها أن النثر المرسل « أبلغه من السجع ، وليعبه عفو الترجمة ، خالياً من شوائب التعمل الزائد المخل ، وأهم مناسبة لأي موضوع »<sup>(٣٤)</sup>.

وهذا الرأي وإن كان لا يمتدح تفضيل السهولة على التثنيق - في الوقت نفسه - من بؤادر التضيغ عند المفكرين العرب . وقبل انتهاء القرن بستين اثنين ، يظهر كتاب جبر ضوط ، فيه نظرة متزنة ، لا تخجل من طرفة ، إلى مسائل الأدب الرئيسية ، مرككزا على أقوال البلاغيين العرب ، وعلى بعض الآراء السائرة في الغرب . فهو يدعو إلى ما يسميه « الاقتصاد على انتباه السامع ومتفرقه »<sup>(٣٥)</sup> ، ويعرف الشاعر بأنه « من يرى ما فيه من العواطف والانفعالات مجسداً بصور المنظورات والمسموعات وغيرها من المحسوسات ، كما يرى أيضاً كل هذه في نفسه بصور العواطف والانفعالات . وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر يرى نفسه في الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ، ويرى الطبيعة تتخلل في نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات » فالشعر إذن « هو ما تشر به النفس من أحوالها في

مجرى تعريضاً بكتابتها نشر بالإنجليزية عن « تاريخ العرب وأدبهم »<sup>(٣٦)</sup> . وعلى التعريف ما نصه : « عند الإفرنج علم يقال له علم البليوتور ، يبحث آداب القدم وتاريخ الإنشاء والكتابة عندهم ، وطبقات الكتاب يختلف الأزمان ، وما شاكل ذلك مما لم نقف على مثله في كتب العرب »<sup>(٣٧)</sup> . وما هي إلا أشهر حتى يبدأ زيدان نفسه سلسلة من المقالات في « تاريخ آداب اللغة العربية »<sup>(٣٨)</sup> ، حمت بعد ذلك في كتاب .

لكذلك تزجر المجلة بشيء من الشدة قارئاً استخف بشعر غير العرب ، فقرر بأن ذلك « إجحاف بحق الأمم ؛ لأن بين شعراء الفرس واليونان والرومان وغيرهم من ينفق شعراء العرب من عذة وجوه ، خصوصاً ما في حيث وصف المناظر والوقائع والحوادث ، ودقة التعبير عن العواطف » ، استشهدا بيوميروس وشاكسير ودانتى<sup>(٣٩)</sup> . على أن ما كان ينشر في المجلة إذ ذاك في نقد الشعر العربي - وهو قليل - يتم عن فوق محافظ ؛ إذ مما يتكرر فيها عرض بضعة أبيات من الشعر المنقح على القراء ودعوتهم إلى معارضتها ؛ كما أن فيها إطراد ( بقليل من التفظ ) لبيتين بحث بها قارئ ، وهما :

لنل عَزْ في الحوى وصلها لار  
تسبح وصلب والمنية منسبح  
وبالروح إن حالت يمدى كنت يمحلا  
وبالمسلم إن سحمت هيولى سحمت

لا يستغلها المحرر ، بل يقول : « البتان رفيقا لفظ ، مستغنيا المعنى ، وقد زانها البديع لفظاً ومعنى »<sup>(٤٠)</sup> .

وأغرب من ذلك موقف المجلة من الروايات ؛ إذ فيها سلسلة من المقالات ( غير الموقعة ) عنوانها « كتب العربية وقرؤها » ، يحتم واضعها حتى على مترجمي الروايات الأوروبية ، من جهة ، أن يراعوا « ما يوافق أذواق المشاركة وأخلاقيهم » ، ومن جهة أخرى أن يكتبوا « بلغة طبيعية سهلة »<sup>(٤١)</sup> - وهي الحقبة التي يدير عليها زيدان في رواياته . ولكن مطالبة هذه مينة لا حل استحصان هذا الأسلوب بل على الضوضاء لضرورة ؛ فإن الكتاب نفسه يؤكد أن « العبارات المبرقة تستجيب في العلوم الطبيعية والرياضية كما تستجيب العبارات البسيطة في المواضيع الأدبية ، التي يراها جد إثارة العواطف واستنهاض الحمم »<sup>(٤٢)</sup> . وهو يتعلم لمعاملة الروايات معاملة استثنائية ، تارة بلإلحاقها بالتاريخ الذي يمدح جاعلاً « بين الفكاكة والفائلة »<sup>(٤٣)</sup> ، وتارة يزعمه أن الناس يقرأونها « في ساعات الفراغ لترويض أذهانهم من ضناء الأشغال ، لا لمراجعة القواميس وحل رموز أنفاظها »<sup>(٤٤)</sup> ، أي أنه يفرجها من حيز الأدب ، وبالرغم من اعترافه في سابق الكلام نفسه بأن « الروايات أنواع كثيرة ، منها التاريخية والعلمية والأدبية والفكاكية والأخلاقية »<sup>(٤٥)</sup> .



التحدى إلا بالتسلح بالأسلحة نفسها. وسرعان ما امتد التحدى إلى ميلين أخرى .

بذلك تكونت نخبة جديدة ، من العسكريين والإداريين والمعلمين والمهندسين والأطباء وغيرهم ، عن استئزهم التحدى ، وكتب لهم أن يكونوا حامل لواء النهضة ، ولتحديث بلانها ، والمستعنين إلى نداءاتها ، أى أدبائها وقرامها .

نعم كانوا نخبة ، وكان أديهم أحب خاصة لا أديبا شعبيا . ولكن شتان ما بين هذه النخبة والى سبقتها . كانت نخبة تنظر إلى المستقبل لا إلى الماضى ، وتطلع إلى توسيع دائرتها لا إلى الاحتفاظ بامتيازاتها .

ثم إن الجانب المشترك في تكوين أعضائها هو أن كلا منهم تمكن من علم من علوم الغرب الحديثة ، وكانوا يتمتعون إلى المزيد من المعرفة عن جوانب أخرى من تلك المدنية نفسها . فلا غربة إذن أن كان أصحاب الرحلات إلى أوروبا من أمثال الطهطاوى والشديقي ، أنجح كتب العصر . وقد هيأت إختراعات الغرب ، ومنها الطباعة ، وسائل الإعلام عنه .

في الآن نفسه ، لما كانت علوم الغرب هي أداة الرقي بالأمة ووسيلة تحقيق الطموح الفردي ، فقد أشد إعجاب النخبة بها إلى حد الانتان ؛ فالحجالات مليئة بمقالات تفر مقدماتها - بدون مناقشة أو تحيد - عظيمة هذه المدنية الغربية ؛ تذكر منها ما جاء في العدد الأول من مجلة الجنان :

«إن الشرق الذى كان في القديم مركزا للثقوى والروثق ، وقد أتمم على العالم بالديانة والأشرايع والتمدن ، أسس - بواسطة سطوة التعصبات والشووات المسببة عن الأغراض والانقسامات - في حالة الجهل والغبابة ، وقد فقدت شعوبه كثيرا لما كان لها من الحضارة والحمة ، ووصل إلى درجة منطحة في أمر المعارف والصناعات والتجارة . . . لماذا تكون نتيجة طرق الحديد والبرصبات والتلفرافات والمطابع والجرائلات والمدارس ، وفتح برزخ السويس ، وامتداد أسباب الاختلاط بشعوب أوروبا . . . إلا البشرى بامتداد التمدن واتساع دائرته شيئا فشيئا»<sup>(١٠٠)</sup> .

وقد غالى بعضهم في ذلك مغالة مزرية ، ولكن الحق يقال : إنه كان من وراء كثير من هذا الإسراف نية طيبة ؛ فإن محررا من محررى ومصباح الشرق ، مثلا ، إذا أراد حث موظفى الحكومة على العناية باللغة قال : «ألا يكون من الغرب المجيب أن ترى الجندى الإنكليزى يكلمك ويكاتبك باللغة العربية الصحيحة ، وترى الخالص المصرى العربى يستعصى عليه التعبير بلفظه ليستعين في نأدية أغراضه بلغة أجنبية؟»<sup>(١٠١)</sup> وهذا غدا لا صلة له بحقيقة الأمور ، ولكن الغرض منه وخر الهجم المملعة .

الداخل ، أو مايرجى إليها من الخارج مترجما بالكلام المنظور إلى المواقف والانفعالات»<sup>(١٠٢)</sup> .

فالجواب قد صار مهيا لتقبل تقييمات جذرية جديدة . ولعل أزهى تعبير عن ذلك ما تحقق على يد محمد اللوىلى . واللوىلى من هو ؟ إنه عربى فخور بإنجازات السابقين ، لا يخلو نفسه لبعض الأشعار من الارتباط بمقاييس شكلية تقليدية<sup>(١٠٣)</sup> ، ولكنه كاتب أصيل ، استقى الماضى وانغمس في تيارات الحاضر ؛ فلذا أتبع له أن يعرض معرضا للمصور والتمثيل في باريس سنة ١٩٠٠م<sup>(١٠٤)</sup> أحس باجتماع روافد عدة حوله ، ودخل في روعه إدراك جديد للقف بعلمة ، وإذا هو يردد كلمة الشاعر اليونانى القديم سيمونيدس (وإن لم يذكر مصورها) ، وهي أن التصوير شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق . وهو يتوسع بعد ذلك في معنى الشعر ؛ وما يقول فيه من حيث هو حالة من حالات النفس : «إن في النفس مسحة علوية هي الجمال والبهاء الباطنى ، تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من شوائب الأكدار . ولما كان ذلك لا يتأتيا إلا حين بعد حين ، ظنت شيئا طرأ عليها من الخارج . فلذلك نسب القدماء تحمل ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تخرج بالنفس ، فكان شعراء اليونانيين والرومانيين يسمونها الموز Les Muses . . . ومذهب العرب أن لكل شاعر شيطانا يلقى إليه الشعر»<sup>(١٠٥)</sup> .

والحقيقة أن بين الموز وشياطين الشعراء فروقا ؛ ولكن عبارة اللوىلى محاولة للرطب بين مجموعتين من التقاليد ، يفهم منها أن التجربة الشعرية واحدة لدى بى آدم أجمعين ، لا تنحصر لحدود ثقافة دون أخرى .

ولكننا بذلك قد دخلنا في القرن العشرين ؛ وللتقد فيه قصة أخرى لسنأ بصدها هنا .



هل لنا أن ندخل كل هذه الظواهر في إطار تملاس ؟

أول ما يقال إن الأدب المشيع باليدى الذى صاد إلى أوائل القرن التاسع عشر كان يفى بحاجات نخبة ضيقة التطاق ، يتماثل أعضاؤها في تكوينهم الثقافي ، ويضفون تمام الاتفاق على قيمهم الدينية والفكرية والأخلاقية والاجتماعية والفنية .

كانت هذه النخبة لتتطلع إلى جديد مدامات الأوضاع تناسبها وتضمن لها مكانتها . لذلك جاء أديبا إعادة للأغراض نفسها ، وترديدا للمعانى نفسها ، بحيث لم يكن بين النص والنص فرق إلا فيا يزدان به .

ولكن ما إن تبدلت الأحوال حتى ترحزحت هذه النخبة وانتهت صلاحية مقاييسها .

والذى أدى إلى هذا الانقلاب هو تحدى الغرب للشرق وذلك على الصعيه الحرى أولا . ولم يكن من سبيل إلى مجابهة هذا

ولكن ما بال الإعجاب بالغرب لم يطلع على الأدب كما طغا على غيره ؟

أعتقد أن هذه الظاهرة سببين رئيسيين .

أولهما أن العرب - لعمري ليس هذا مجال فحصها - كثيرا ما اعتزوا ببلتهم وتقاليدهم الشعرية ، حتى كانوا يؤمنون بأن الفصاحة وقف عليهم ، فلا حاجة لهم إلى أداب غيرهم . وكما أنهم لم يخلعوا بأدب اليونان في العصر العباسي ، كذلك لم يخلعوا بالأدب الأوروبي في أوائل القرن التاسع عشر .

والثاني أهم ، وهو أن الإدراكات الإنسانية لا تسرى من ثقافة إلى ثقافة بمجرد ستوح الفرصة . مثال ذلك أن الأوروبيين جاؤوا العرب في الأندلس قرونا قبل أن يتأثروا بهم تأثرا عموسا ، إذ لم تنشط الحركة إلا في القرن الحادي عشر ، في وقت أخذت الدول الأوروبية فيه تستعيد جيرونها وطموحها ، فإن الاستعداد للانتفاع بتجارب الآخرين وإن دل على شيء من الانتقار فهو أشد دلالة على بقية من حيوية وتطلع ونضج .

ثم إن أية ثقافتين إذا مالت إحداها إلى مجارة الأخرى كان أول ما تأخذ عنها هو ما ينفعها نفعاً مادياً مباشراً . أما القيم الفكرية والجمالية المجردة فهي أبداً تسرباً ، وأصعب استيعاباً .

والواقع أن أهل القرن التاسع عشر قد يروا بإنتاجات الغرب العملية ؛ فسرعان ما أخذوا عن الأوروبيين معانيهم الحرفية ، ونظمهم العسكرية ، وغترعاتهم وعلمومهم التطبيقية ، ثم شيئاً من نظمهم الإدارية ، وفلسفتهم السياسية ، بل قوانينهم وبعض

عاداتهم الاجتماعية - ولم يكن ذلك منهم خضوعاً للغرب ، بل طموحاً إلى مجاراته - فخلقوا بذلك تياراً جارفاً من التجديد له الجمال واضح ، وكان إنتاج الأدباء جزءاً لا يتجزأ من قوته الدافعة . ولما كانت للأدباء في ذلك وظيفة حيوية ، كان من المحتم أن يوجدوا لها أسلوباً وظيفياً .

ولم يحدث هذا على نفس الوتيرة في ألوان الأدب المختلفة ؛ فطالشم أصول بعيدة الغور في النفس العربية . ولذلك وجد شعراء النهضة ما يفي بحاجاتهم الأول في الاقتداء بالسابقين من ذوى الحسم والأهداف الماثلة ، قبل عصور الحسود . أما في بعض الفنون الأخرى ، كالسرح والزواجة ، فلم يكن لمن اقتحم بابها غلادج غير النماذج الأوروبية . وهل كل حال فإن غزارة المانة أتى لرادوا نقلها إلى القراء ، وطبيعتها ، وميول القراء أنفسهم ، وإمكانات وسائل الاتصال بهم - كل ذلك اضطر الكتّاب اضطراباً إلى الحيد عن السبل المألوفة . وأخيراً ، لما كان الإذعان للدوافع قاهرة أسهل من تحليلها وتفهم كنهها ، فقد وجد النقاد صعوبة في الاعتراف بالقيم الجديدة وصيغاتها في إطار فكري متكامل .

على أن مثل هذا الانفصال لا يدوم في الشخصيات السليمة ؛ فلم يتنقض القرن دون أن تظهر محاولات للربط بين هذه الظواهر . وبعد قليل جاء جيل طه حسين والعتاد وأمثالها ، وكان النقد فيه من الرّواء . وما عمن أن توغل الأدباء ، من وعي وعزم ، في سبل متنايرة للانتفاع بالتجارب الإنسانية ، والإسهام في الحركات العالمية .

## هوامش

- (١) تحليل الإبريز - تحقيق مهدي علام - القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٥٨ م ، ص ٢٨٨/٩ .
- (٢) المصدر نفسه ص ٢٢٦ .
- (٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨ .
- (٤) المصدر نفسه ص ٢٢٩ .
- (٥) الشعر والشعراء ، الجثمان ص ٢٠٦ ج ٢ (نيسان ١٨٧١) ص ٢٢٠ - ٢٤٠ .

- (٦) نبذة في الشعر والموسيقى - روضة الملويس ص ١٥٤ نقلاً عن كتاب روضة الملويس لحد عبد الغني حسن وعبد العزيز الدسوقي ، ١٩٧٥ ، ص ٩٧ ، ١٠٤ - ١٠٨ .
- (٧) الشعر والشعراء ، ص ٢٤٠ .
- (٨) نبذة في الشعر والموسيقى ، ص ١٠٥ .
- (٩) نشرت في روضة الملويس ص ١٠٦ . انظر أيضاً كتاب روضة الملويس ، ص ١٣٠ - ١٣٠ .

- (٢٣) الحلال . أول أغسطس ١٨٩٣ ص ٩ - ٣٩٨ .  
 (٢٤) نشرت الأولى في الحلال أول يناير ١٨٩٤ .  
 (٢٥) فياب السؤال والاقتراح - الشجرة . الحلال ، أول فبراير ١٨٩٨ ص ٦ - ٤١٤ .  
 (٢٦) الحلال أول أكتوبر ١٨٩٥ ص ١٠٦ .  
 (٢٧) الحلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ ص ٤٥٨ .  
 (٢٨) الحلال أول يونيو ١٨٩٧ ص ٧٣٥ .  
 (٢٩) الحلال أول أبريل ١٨٩٩ ص ٣٩٧ .  
 (٣٠) الحلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ ص ٤٥٨ .  
 (٣١) المصغر نفسه ص ٤٥٨ .  
 (٣٢) نقلًا عن حاشم يافى . النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ ص ١٣٩ - ١٤٠ . وحتوان لفتالة «الروايات» ، لمصطف أول نشرين الأول ١٨٩٠ .  
 (٣٣) أنظر حاشم يافى - المصغر المذكور - ص ١١٨ - ١٢٧ .  
 (٣٤) والكتاب والإشياء - الحلال ، أول يوليو سنة ١٨٩٣ ص ٣٥٠ .  
 (٣٥) فلسفة الخلقة - بهذا (لبنان) الطبعة المنشائية ١٨٩٨ ، ص ١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٦ .  
 (٣٦) المصغر نفسه ص ٣٠٠ من ١٧١ .  
 (٣٧) انظر مثلا واتحاد قصيدة ، مصباح الشرق ، ٦ سبتمبر سنة ١٨٩٨ .  
 (٣٨) انظر يوسف راميش . أسرة المويدي وأثرها في الأدب العربي الحديث ، القاهرة ، المعارف ، ١٩٨٠ ص ٢٤٠ .  
 (٣٩) غفريات المغبوطي ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٣٧ ص ٢٠٤ .  
 (٤٠) «الشرق» ، الجبان ، كانون الثاني سنة ١٨٧٠ ص ١٥ ، ١٧ .  
 (٤١) ولغة الحكومة مصباح الشرق ، ٢٨ أبريل ١٨٩٨ .

- (١٠) انظر حاشم يافى النقد الأدبي الحديث في لبنان ج ١ الفقرة ، دار المعارف ص ٩ - ٤٨ .  
 (١١) النقد واتحاد المعارف - القاهرة ، مكتبة نفيسة مصر ، د . ت . ص ١٣ .  
 (١٢) الرسالة الأدبية ج ٢ ص ٤٧٢ .  
 (١٣) كتف للمنا . تونس ١٢٨٧ هـ ص ٣٠٣ . ومن آراء الشهابي النقدية انظر حاشم يافى . المصغر المذكور ج ١ ص ٩٤ - ١١٨ .  
 (١٤) السائق على السائق - بيروت - دار مكتبة الحياة - د . ت - ص ٥٦٧ .  
 (١٥) المصغر نفسه ص ٨٢ .  
 (١٦) سر الليال في الغلب والإقبال ، نقلًا عن حاشم يافى . النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ ص ١٠٢ .  
 (١٧) السائق على السائق ص ١٢٢ .  
 (١٨) سلاقة الشدهم - مطبعة متحدة ، الطبعة الثانية ، ١٩١٤ ج ١ ص ٣٣ .  
 (١٩) المصغر نفسه - ج ٢ ص ٨٦ .  
 (٢٠) المصغر نفسه - ج ٢ ص ٨٥ .  
 (٢١) ترجمة لرواية

Bernard de St. Pierre : Paul et Virginie.

(٢٢) لسان دايك وويليامس.

Edward Van Dyck & Constantine Philippides

لم نذكر عليه بالذات لكن نعتقد من وجود كتاب مماثل يعزى إلى لسان دايك وحده ، طبع بعد ذلك بستين عامًا

History of the Arabs & their

literature before & after the Rise of Islam, Leback (Austria),

I. V. Kleinmayr & P. Benzberg, 1894.

## منطلق الحداثة مكان أمر زمان

### أنشور ووتا

جرى العرف في لغة المتكلمين على ربط مفهوم الحداثة بمفهوم الزمان . وقسم المؤرخون أطوار الأمم عبر الزمان فقالوا : العصر القديم ، العصر الوسيط ، العصر الحديث ، أي أنهم صدروا عن تعريف زمني للحداثة بأنها نقيض ما سبق في الماضي القريب أو البعيد .

ولا ينبغي ما في هذا التعريف من تصور ، لطن إليه التقاد والعلماء . في القرن الماضي واجت نظريات التطور - لا نظرية «دارون» في علم الأحياء فحسب ، بل نظرية مؤسس علم الاجتماع الحديث وأوجوست كوتنر» ، الذي رتب في ثلاث مراحل أحقاب ارتقاء الفكر البشري من الأساطير إلى الميتافيزيقا إلى العلم الوهمي . ولكن تدقيق الأبحاث اللاحقة - وقد تفرعت الآن وتشعبت علوم الأحياء والاجتماع - أظهر بعض ما ينطوي عليه ذلك التعميم النظري من أخطاء . كذلك تخلف أسلافنا - على اختلاف عصورهم - في معركة هي هي ، معركة القدماء والحديثين . فمن العيب أن نطرح الموضوع على أسلوبهم ، وأن نثير اليوم مناورات خطائية تمّ الفصل فيها ، وأن نستنزف في تكرار عظيم طاقة محسوبة علينا إذا أردنا الإبداع .

فما الذي صادفه في تلك الجولة الأولى ؟ ماذا لفت نظره ؟ وكيف تفاعل ؟ يقول في «تحليل الإبريز» :

«وكان أول ما وقع عليه بصرتنا من التحف قهوة عظيمة دخلناها فرائبها عجيبة الشكل والترتيب . [...] وحين دخلوا بهذه القهوة ومكثي بها ظننت أنها قصبة عظيمة نافذة لا أن بها كثيرا من الناس ، فلما بدا جماعة داخلها أو خارجها ظهرت صورهم في كل جوانب الزجاج ، وظهر تعددهم مشيا وقعودا وقياما فيظن أن هذه القهوة طريق ، وما عرفت أنها قهوة مسدودة إلا بسبب أن رأيت عدة صورنا في المرآة ، ففرفت أن هذا كله بسبب خاصية الزجاج . فصاحدة المرأة عندنا أن تثنى صورة الإنسان كما قال بعضهم في هذا الشأن :

ولعل أصدق تعريف للحداثة هو ما نستنبطه من تجارب الذين تقمصوا حولنا تلك الظاهرة بحياتهم وأعمالهم ؛ فهم آخر بمائة أطوارها ، ويطرفون ابتشاق تيارها ، ولديهم الجواب عن سؤالنا : منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ واقتصر في هذا الحديث على اختيار مثل واحد من بين روادنا ، لوضوحه ، ولقرب عهدنا به ، ولإجماع الآراء على مرادفة اسمه لمفهوم الحداثة ، ألا وهو رفاة الطهطولي .

ولن أتناول من ملحمة رفاة إلا برهة قصيرة عاشها ذلك الرائد في بداية تجربته الإبداعية ، وسجلها تسجيلا عفويا . وهلة فلة تبلورت فيها نقطة الانطلاق . فيها هو ذا يصل إلى مرسيليا (سنة ١٨٢٦) ويغادر السفينة التي حملته إلى بلاد «الإفرنج» . وبعد الحجر الصقي في البناء ، يخرج إلى شوارع المدينة مع رفاته أعضاء البعثة الدراسية - ولا تنسى أنه إمامهم .

وهي ترسم أممه . صورته هو في هذا الإطار المختلط الذي يصره من حوله . وتستأثر تلك المقابلة بانتباهه ، ومن النظر فتيين أنه جالس في صدارة الليل ، بل إنه المركز الهندسي الذي يتشكل امتداداً منه كل المكان . وهو يتعرف نفسه لأنه يتعرف الحركة التي يقوم بها ولا يقوم بها جاره . أي أنه يتثبت فوراً في ذلك الوسط الذي يكشفه من قدرته المستقلة على التحرك الذاتي ؛ لذا يتهازل ويتعطل . يحته للمرأة تحية لنفسه ، فرحة اللقاء بعد فراق مرهوب ، ويستعرض كذلك صور رفاته وتستجمعها ، يميز الملامح ؛ أي تتجلى له لوجه شبه أبرزها لوجه الاختلاف . لقد اطمان ، فتحدث وأفاض . وأحسب في الإشادة بفعل المرأة . وإته ليحسب بها - ثيراً وشعراً - لأنها أحفته بصورته الحبيبة إليه ، وضاعتها - أي آتيتها بالمطابقة ، وأكبرتها بالانتشار .

شعوره بنفسه شعور مكاني على كل حال . وفي اللغة العربية يرتبط لفظ «التمكن» - أي القدرة - والاستطاعة - بلطف المكان ارتباطاً أصيلاً ، وتمكنه رفاعة إذن وهو شخص إلى المرأة . أتم استكشاف الأبعاد التي يحتلها في المكان بجسمه وقسماته الصميدة وزيه الأزهرى ، ورأى من حوله مواطنيه والإفرنج في لوحة واحدة ، وذلك خلال سلسلة هتمسية من التسيقات البصرية تقتضيها شبكة العلاقات التي تؤلف الصورة في المرأة .

يبن أيدينا شهادة مباشرة برد الفعل ثقافياً ونفسانياً واجتماعياً عند ملتقى حضاري أحدثه الانتقال في المكان . وتتضح لنا قيمة هذه الرؤية إذا ألمنا بأبحاث علم التحليل النفسي الحديث التي أجراها العالم الفرنسي «جاك لاكان» - بعد نيف وقرن من تجربة رفاعة في مرسيليا . وبالطبع لم يرض «لاكان» لرفاعة أو أي رحلة ينتقل من مكان إلى مكان ، وإنما درس ما يسميه «رحلة المرأة في حياة الطفل الناشئ» ، واستخلص ضرورة مرور الإنسان في طفولته بذلك الطور الذي يؤهله إلى الوعي بالذات وتملك شخصية مستقلة . وتبع «لاكان» - بمرقاة الأطفال أمام المرأة - ما يجتازه الناشئ من مدارج الضيق النفسي منذ الرضاعة وقبل الانضمام . ورصد أثناء تلك الفترة انطلاقات في المكان ، حده بسلسلة من الأطوار ، أخرى غاية التبسيط في إنجازها كما يلي :

أولاً - يظن الطفل الناظر إلى المرأة أن أمه شخصاً مجهولاً .

ثانياً - يظن إلى أنه يرى صورة لا واقعا ملموسا .

ثالثاً - يدرك أنه صاحب تلك الصورة .

ونحن نجد في حديث رفاعة ما يشبه ذلك التدرج . ونقرأ في

أبرقع منظر المرأة عنده  
غائمة أن تشنيه لمحيى  
أناس ما أقامى وهو فذل  
لكيف إذا تحمل فرقلين  
وعادتها عند الإفرنج بسبب تلمدعها على الجدران ،  
وعظم صورها أن تعدد الصورة الواحدة في سائر  
الجوانب والأركان ، ومن كلامي :

يفيب عني فلا يبقى له أثر  
سوى يظلي ولم يسمح له خير  
نحن يلقى على المرأة صورتها  
يلوح فيها بلمور كلها صور  
وقال شيخنا المطار : لم أر لطف تخيلاً في هذا المعنى  
من قول ابن سهل :

ألقى بمرآة فكرى شمس صورته  
فكبحها شب في أحشائي اللهب

قال الجيزي في مليح يده مرآة :  
رأى حسن صورته في المرآة  
فأصبح صبا بها شغفا  
وصير يمشوب أسفا  
بشعر بأن قد رأى يوسف  
وسبأ كمال الكلام عن ذلك كله في ذكر مدينة  
بازيس ( ص ٣٥ - ٣٦ )

حدث عابر ، وسطور غزيرة المضمون ؛ ذا الذي جرى لرفاعة حتى أجرى قلمه بهذا ؟ كان الفنى الصميدى الأزهرى - وهو يخطو خطاه الأولى على أرض الإفرنج - في أدق حالات الإدهاش والإرهاص ، مستظلاً بكل مشاعره ، مشدوداً إلى الخارج ، على حين تتحيز في لواعجه جميع الحواطر التي صباها شباها وحشدتها ثقافته . عقله إذ ذاك لا يستطعم ما يدور في وجدانه ، وإن كان يساوره الشعور بأنه يجتاز مبعراً . لذا حرص في كتاب رحلته على رواية هذه الواقعة التي تبدو لنا أمراً تافهاً أو عادياً ، غير أنها في تقديره مغامرة شائقة وحادث وجودي مهم . ولتمثل غرابية ما دمه ؛ فهو لا يكاد يلقى نظرة على العالم الخارجي الجديد - في أهم مظاهره حتى يصبح المشهد قبالة مشهد الذات ، ومواجهة لوجهه الخاص .

لقد دخل قهوة ماثجة بالناس ، وهو يتوقع أن يستكشف الطرافف والعجائب ، يستهري المجهول ، ويصرفه المشهد الجديد عن نفسه . وفجأة ينحسر كل ما يراه ؛ إذ تطلعه صورته

فصول وتحليل الإبريزه - الذى استغرقت كتابته خمس سنوات - فصول التمام شخصيته الحضارية .

فى هذا النص التمهيدى الخلاب ، ما أروع وما أصفى رؤى ياه عندما تصدى لرؤية الإفرنج فى بلادهم ! سرت فى كيانه فوراً شحنة عاطفية . هزة وجودية اعترته وهو على عتبة العالم المجهول . وانندلعت فى خاطره لمحة كالبرق جلت عور سميه ، وبينت موقفه الجديد . أسفر برناجه ، وتلقاه كاسلا فى لحظة غريفة .

ضمن رواد المفهى الذى دخله ، لايلاحظ أولا ، إلا نكاتثر الناس ويظن فى البداية بينهم ومثلهم شخصا مجهولا . أجل ، فقد حضر وجانب من شخصيته مجهول لديه ، مُدغم ، بدهى ، قد انطوى عليه فى الصقاة بالواقع المحل حق سفره من مصر . وابتعاده الآن عن ذلك الواقع يمكنه من أن ينظر إليه وأن يراه صورة مرسومة يلم فى خارجها بأطرافها ، ويتضحها تفحصا موضوعيا . وأما إدراكه فى ختام هذا الشريط الفكرى السريع أنه صاحب تلك الصورة فذلك انتقال من المدلول إلى الدال ، من الموضوعية إلى الشخصية الواعية ، أى إلى المبادرة والتصرف والتعبير عن النفس التى ثاب إليها .

هكذا يتسلم والإمام زمان الأمور فى عهد جديد ، ويشعر بما اكتسبه وظيفته من أعجاب جديدة . ذلك أن المسئولية تمتد عنده الآن على اتساع المجال الذى تلقى إليه ، وقضه بالانفتاح عليه . فهى اضطلاع بالعلاقات التى يستوجبها التعامل مع سائر ما يضمه هذا المكان المشترك . ويقضيه التفاعم مع العالم ، ومع نفسه ، أن يستخدم لغة شاملة ، تجمع بينهما . سوف نسمع رفاعة تجاوب رموز تلك اللغة الشاملة فى جرس لفته الأصلية وفى تصوراتها . فلا بد له من شق طريق فى بلاد الإفرنج . هذه بدايته ، عليه أن يتحرك هنا خلال ازدحام الناس فى المفهى ، وأن يرشد رفاعة ، باتياً توازنه على الترابط الذى استكشفه بين مركز ثقله ومراكز من يتحركون من حوله .

تجارب تصور المكان إذن ليست ترجمات سلبية . ولا أدل على شدة انفعال رفاعة وتجربته تلك من تعبيره بالشعر من حاله . وقد يبدو لنا استشهاده بأبيات قديمة ونسجه على منوالها من قبيل النظر واللوه ، ولكن صنعة الأدب قناع . ولا بأس على العاطفة من استعارة المصطلحات المتداوله ، ومن الانسياب فى الغزالب المألوفة - لا سيما وقد بلغت الجمال فى ذوق المتأخرين من جيل رفاعة هو التقليد ، وأصبح للتأثير لديهم أثرا . فلنستمع إلى الحمس وراء المجهور .

هنا سبعة أبيات لأربعة شعراء . نبع التراث يتدفق كأن رفاعة يلوح بمجاهديه .

وأول ما يرد إلى خاطره ييت يعبر عن خوفه من الاندفاع نحو العالم الخارجى . خوف يقره بالانطواء ، بإسدال ستار على المرأة ألمعه ، وحجب الرؤية عن بصره . إنه يريد مع شاعر نكرة :

**أبرقع منظر المرأة عنه  
حالة أن تشبه لمبى**

والقول ينطبق انطباقا مباشرا على رفاعة ، فهو الذى يواجه المرأة وهو الذى يمشى ثنائية صورته ، ويأى أن ينضم عن شخصيته ، إنه لن يطبق ازدواج شكله ، معها قطع فى سياحته من أحوال القضاء :

**أتأسى ما أتأسى وهو فذ  
فكيف إذا تجمل فرقدتين !**

وعن رفاعة فى قراره إلى الداخل . يتزلق على صمود الشعر حتى أغوار الأدب العربى . يفرض من يومه إلى أسه إلى المأسى السحيق . فهو يذكر أميتاذا معاصرا يطمئن إليه - شيخه المطار - ثم يستلحى ابن سهل والحيرى ، ويسمى يوسف وأباه يعقوب ، وتتصّب لواقعجه فى بيتين يرتجلها فإذا هو يشد على أرض الإفرنج إنشاد الواقفين على الأطلال والدمن ، أى أنه يبلغ قاع العصر الجاهل ، ويرجع أصداه التراث من أديم مكنته ، إذ يقول «ومن كلاسى :

**يغيب عنى فلا يسبقنى له أثر  
سوى بقلى ولم يسمع له خبر**

ونعلم جميعا أن غياب المحبوب وقضاء أثره فى الصحراء ، والتحصن على دياره ، من أمرق أغراض الشعر العربى ، ولكن رفاعة ييروح طوى تلك المصطلحات - فى صدق اللاوى - باتنمائه الحضارى ، ويؤكد عمق جذوره فى الأرض التى نبت منها .

رحلته إذن وصل لا قطع ، وجود يريد صاحبه أن يمتد ويستمر . فكيف صاه يتولى حل هذا المبه ؟ أن يموتة الحنين إلى الأمن عن السير قلما فى رحاب الغد المقترح ؟ هنا تفتتح أصالة رفاعة ، فسوف يتمكن - بفضل وعيه الجديد - من إبداع ما يجاوز به ذلك التقاض بين الشد والجذب . وهذا ما يتبؤنا به بيته الثانى :

**فحين يلقى على المرأة صورة : يلوح فيها بدور كلها صور .**

لا جدال فى إيجابية هذا البيت . شخص يلقى على المرأة صورته فتلوح بدورا ، أى تتعدد جوانب شخصيته وتتألق ، وتزداد ثراء وجلا . ويلح رفاعة على وصف البدور بأنها وكلها صورة . وتلك خطوة مهمة فى نظر علم النفس ، لأن الانتقال

فيها ، أو لتحسينها ، فحيث لم تكن اللغة العربية هي المقصودة على ذلك ، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك . نعم اللغة العربية أنصحت اللغات وأعظمها ، وأوسعها وأجلها على السمع .

فحيث العالم باللغة اللاتينية يعرف سائر ما يتعلم بها فله إدراك في النحو في حد ذاته وفي غيره كالصرف ؛ فمن المجهل أن يقال إنه لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية . وإذا تبحر الإنسان في لغة من اللغات كان علما باللغة الأخرى بالقوة ؛ يعني أنه لو ترجم له ما في اللغة الأخرى وعبر له عنه كان قابلا لتلقيه ومقابلته بلغته ، بل ربما كان يعبره من قبل ويعرف زيادة عليه ، ويبحث فيه ويبطل منه ما لا يقبله العقل ، كيف والعلم هو الملكة . ( ٦١ )

هنا وصل رفاعة إلى نتيجة المعادلة حين قابل بين علوم العربية ومباحث اللغة الفرنسية ، وانتهى إلى أن العلم غير مقصور على لغة بذاتها ، وإنما هو المعادلة أي الذكاء . وهذا انفتاح على العرقة من حيث هي معرفة ؛ أي كل حل إمكانيات التجديد الفكري .

وكما ناقش الفتي المصري نفسه وهو يتعلم الفرنسية ، ناقش في باريس فرنسيا تعلم العربية ، هو المستشرق سلفستر دمسلي . وحديث رفاعة عن هذا المستشرق غير دليل على تأثير المكان في توليد الفكر الأصلي :

« ومع ما يتردى أن الأعجام لا تفهم لغة العرب إذا لم تحسن التكلم بها كالعرب فهذا لا أصل له . وما يذكرك على ذلك أن اجتمعت في باريس بغاضل من فضلاء الفرنسية شهر في بلاد الإفرنج بمعرفة اللغات الشرقية ، خصوصا اللغة العربية والفارسية ، يسمى بالبارون سولستري دمسلي ، وهو من أكابر باريس ، وأحد أعضاء جملة جمعيات من علماء فرنسا وغيرها . وقد انتشرت ترجمته في باريس وشاع فضله في اللغة العربية حتى إنه لخص شرحا للمقامات الحزبية وسماه ختار الشروح . وقد تعلم اللغة العربية على ما قيل بقوة فهمه ، وذكاء عقله ، وغزارة عمله ، لا بواسطة معلم ، إلا في مبدأ أمره ولم يحضر مثل الشيخ خالد فضلا عن حضور المفتي ، مع أنه يمكن قراءة المفتي . كيف وقد درس البيضاوي عدة مرات . غير أنه حين يقرأ ينطق كالجمجم ، ولا يمكن أن يتكلم بالعربية إلا إذا كان يده الكتاب . فلما أراد شرح عبارة أغرب في الألفاظ التي يتعلم عليه تصحيح نطقها . ولذكرك لك

هنا من الواقع إلى الصورة هو الانتقال من عالم محسوس ، جامد جود اللغة ، إلى عالم تتلطف فيه عناصر الواقع من عقائدها وتصحيح وموزا لهذا الواقع . والرموز مرنة ، طيبة للتحرك في الأذهان ، تدور تحدث تشكيلات متعددة مختلفة ، وتتيح لتأنيث الواقع الخافية أن تتجلى وتتلاها . والرموز تدف فيها بينا خيوطا من العلاقات ، فتشج نسجها جليدا يطرحه الفكر على الفكر . هذا النسق الرمزي هو نسق الإبداع ، بما يؤوي من أصالة وجدة .

إن التعامل بالرمز المجرد - بدلا من تكميل الواقع - هو الذي يتيح صياغة المصادفات واستيفاء حلونها . والمعادلات رياضية ذهنية خلقة ، كما نهداها في علم الجبر الذي أنتقته العرب . قد تكون عناصر المعادلة موجودة غير أنها ساكنة ، لا مقابلة بينها ، ولا نتيجة تستحدثها . أما التجديد فينشأ من تقريب طرق المعادلة ، فتؤدي إلى نتيجة لم تكن معروفة عند اقتصار المعلومات على طرف واحد من طرفيها . كان رفاعة متين العلم بعرف المعادلة العربي الأزهري ، فكان يعتقد أن الأصنام لا تفهم لغة العرب ، وأن اللغة العربية هي للكرمة : العلم ، ممتاز بقواعدها ، ولتثل مباحثها أفضل ثقافة . كتب في « تلخيص الإبريز » ( ص ٦١ ) :

« نقول نحن علوم العربية وتريد بها الآتي عشر علما المجموعة في قول شيخنا العطار :

نحو وصرف عروض بصد لغة

ثم اشتقاق قريض الشعر إنشاء

... الحسان بيان الخط قافية

تاريخ هذا علم العرب إحصاء

وبعضهم زاد السديس ، وآخر استحسن زيادة التصويد . وبالجملية غياب الزيادة والنقص فيها مقصود ؛ إذ حصرتها وتقسيمها في ذلك جعل لا حصري ، والظاهر أن هذه العلوم جدية بأن تسمى مباحث علم العربية .

غير أن رفاعة يتعلم اللغة الفرنسية ، فيقارن بينها وبين لغته ، ويحيث يقول :

« ثم إن اللغة الفرنسية كثيرة من اللغات الإفرنجية ، لها اصطلاح خاص بها ، وعليه ينبغي نحوها وصرفها وعروضها وقوافيها وبيانها ونطقها وإنشائها ومعانيها ؛ وهذا ما يسمى اغرماتيق ؛ فحيث سائر اللغات ذات القواعد لها فن يجمع قواعدها ، سواء كانت لدفع الخطأ أو القواعد أو الكتابة

ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجى ، كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضا مستكبر الشرق ، أى مستكبر الإسلام . (ص ١٦٠)

ولم يستكشف رفاعة بانتقاله إلى باريس قبا من تراثه العربى كادت تنتثر في بيته فحسب ، فأحيها وأذكها ، بل فطن إلى أعمق حضارية في نفسه كان يجمل قيمتها الجوهرية في تكوين شخصيته . ذلك أنه شهد مولد علم جديد ، لعله أصبح مقصوده وقاصده دون أن يدري ، هو علم المصريات . فقد فك شامبليون أسرار الهيروغليفية ، وافتتح على ضفاف السين في أثناء إقامة رفاعة في باريس (١٨٢٧) - قسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر . هنا ألحت على ابن طهطا المقترّب ذكريات الأرض العريقة . ووجد نفسه أمام تلك الآثار ، وكأنه أمام امرأة يتصقّر فيها من صورته . ولأول مرة منذ العصور الوسطى أدرك مصرى صلتها الوثقى بهذه الحضارة ، وتقلّدها ، واتّبرى لتصحيح ما يسميه «بأوهام» المؤرخين الذين حجبوها عنه بروايات الأصنام والسحرة . يقول رفاعة :

«فانظر إلى بناء أهل مصر اللبرايين وأهرام الجيزة ، فإلما ينوها لتكون آثارا ينظر بمدح إليها من رآها . ولندكر لك آراء الإفرنج فيها ، وما ظهر لهم بعد البحث التّام ، حتى يتقبله بما يذكره المؤرخون فيها من الأوهام» . (ص ٢١٠)

وتقدّمه وطنيته الناضجة إلى جرة الاحتجاج على محمد علي عندما أنعم الحكومة فرنسا بالمسلة التي نصبت في ميدان الكونكوردي ، فيكتب :

«وأقول : حيث إن مصر أخضعت الآن في أسباب التمدن والتعلم على متوال بلاد أوروبا فهي أولى وأحق بما تركه لها سلفها من أنواع الزينة والصناعة . وسلبه عنها شيئا بعد شيء يعدّ عند أرباب العقول من ابتذال من حل الغير للتحل به ، فهو أشبه بالعصب . وإثبات هذا لا يحتاج إلى برهان ، لما أنه واضح البيان» . (ص ٢١١)

وكلنا نعرف بعد ذلك ما قامت به مدرسة رفاعة الطهطاوى في التاريخ ، وفي إحياء التراث ، وفي تأصيل المصرية التي سماها بالتمدن . إنه برنامج متكامل - من الفكر إلى الواقع ومن الواقع إلى الفكر - شرحه رفاعة في كتابه الثمين : «مناهج الألياب المصرية ، في مناهج الأدب المصرية» (سنه ١٨٧٠) .

تلك خلاصة تفاعله الحضارى بالانتقال عبر المكان . إن رسالة الحدائق عند رفاعة هي مواجهة حضارة معاصريه ، مواجهة الند للند ، بشخصية سوية . وإن لم يتسع المقام هنا

خطبته في شرحه لقامات الحريرى لتصرف نفسه في التأليف . (ص ٦٢)

ويعد أن يستشهد رفاعة بثلاث صفحات من نشر سلفستر دساسى ، يقول :

«وبالجملّة فمعرّفته خصوصا في اللغة العربية مشهورة ، مع أنه لا يمكنه أن يتكلّم بالعربى إلا بقاية الصعوبة . وقد رأيت له في بعض كتب توقّفات عظيمة ، وإيرادات جليّة ، ومناقضات قوية . وله اطلاع عظيم على الكتب العلمية المؤلفة في سائر اللغات . وسبب ذلك كله تحكّم من لفته بالكلمة ، ثم تفرغه بعد ذلك لمعرفة اللغات . ومن جملة مؤلفاته الدالة على فضله كتاب في النحو سماه «التحفة السنية في علم العربية» ، فله ذكر فيه علم النحو على ترتيب عجيب لم يسبق به أبداً .

لم يكن بد لرفاعة من أن يتقل إلى باريس حتى يرى من خلال أعمال سلفستر دساسى إمكانية التجديد في دراسة النحو العربى : ويخطر له إذ ذاك أن يفيد تلاميذ للدلس المصريّة من هذا التفكير الحديث فيؤلف لهم بدوره : «التحفة المكتبية في تقرب العربية» .

وأطرف من ذلك أن شخصية «سلفستر دساسى» تغرى رفاعة بالبحث عن نظير لها في التراث العربى . فهو لا يكاد يفرغ من تقديم هذا المستشرق لقراء وتحليل الإبريز حتى يقول :

«وأتساع دائرة هذا الخبر في معرفة لغات أهل المشرق والمغرب القديمة والحديثة بما يسهل تصديق ما قيل في حق الفارابى فيلسوف الإسلام من أنه كان يحسن سبعين لساناً . ولندكر ترجمته هنا مراعاة للتّظنير فنقول : هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ التركى الفارابى الحكيم الفيلسوف ، فيلسوف الإسلام الماهر الباهر الخ (ص ٦٦) .

هكذا اهتم رفاعة بالفارابى لأنه تعرف بسلفستر دساسى . رفته المرأة إلى صورته . وبالمثل عاد إلى ابن خلدون لأنه طالع مونتسكيو . فقد قرّن بينهما في هذه الفقرة من تقريره عن دراسته بباريس :

«ورفرت أيضا مع ميسوواليه جزمين من كتب يسمى «روح الشرائع» ، مؤلفه شهير بين الفرنسيّين ويقال له مستكبر . وهو أشبه بميزان بين المذاهب الشرعية والسياسية ، ومعنى على التحسين والتّجديد المغليين .



والإذاعات والصحف ومكاتب السياحة والقتادق . ولكن على أي المستويات ؟ إننا في مصر وفي الوطن العربي - على مستوى المعرفة - نكاد نهمل الفكر الحديث الذي يس وجودنا المعاصر ، بل الذي أبدعه أبناء مصر وأبناء الوطن العربي في الخارج ، خلال تجارب استكشاف متممة الرؤية ، هي امتداد بلا شك لتجربة رفاة الطهطاوي . للأوضاع السياسية بد في تلك العزلة ، وللأوضاع الاقتصادية يد كذلك ، غير أنني ألس حلجزا أوليا هو حاجز اللغة . هل ترجمنا إلى العربية ما قدمه ميموثوا إلى معاهد الغرب والشرق من رسائل جامعية ، فيها حصيلة التفاعل بين تراثنا وأحدث نظريات العلوم ؟ بل إن من بين متخصصينا من أصبحوا أعلاما في مجالات تخصصهم ، وحججا يرجع إليها الباحثون في مختلف أنحاء العالم . وحسي أن أذكر - على سبيل المثال لا الحصر - أسماء مصطفى صفوان المصري ، تلميذ عالم التحليل النفسي الفرنسي بجاك لاكانه وخليفته ، ومحمد أركون الجزائري أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة باريس ، وإدوارد سعيد الفلسطيني الذي هز أوساط المشرقين بكتابه عن الاستشراق ، وجورج شحادة اللبناني الذي جدد في المسرح بأعمال له دخلت كتب تاريخ الأدب الفرنسي المعاصر . هؤلاء بعض صناع الحداثة عندنا ، رغم تعبيرهم عنها بالفرنسية أو الإنجليزية ، هذا الناطقين بلساننا ، من استعاروا الأسبانية أو الألمانية أو الروسية ، وغيرها من لغات المخاير العلمية ولغات الفنون الجميلة .

هذه بضاعتنا تردّ إلينا وتترينا يوم نترجمها إلى العربية ، في رحلة الإياب ، مادام منطلق الحداثة نفلة في المكان .

لاستعراض أوجه الحداثة في منجزات رفاة الطهطاوي على امتداد ميادين الحياة الشاملة التي خاضها ، مفكراً ومترجماً وأديباً ، ميادين اللغة والشعر والصحافة والقصة والمسرح والصحف ، ميادين الإصلاح الاجتماعي والقانون والسياسي والعلمي ، وتربية البنات والبنين ، للمشاركة في استئناف بناء الحضارة على أرض الوطن ، فلن ينسب عنا أن منطق الحداثة لديه خلال هذا كله كان انتقالا في المكان .

والتحرك في المكان من أهم عوامل النهضة دائما . فتاريخ القرن الخامس عشر في أوروبا - وهو عصر النهضة الذي طلع بفهم الحداثة - يروي لنا كيف أدى تدفق العلماء اليونانيين بمخطوطاتهم على إيطاليا ، هربا من الأتراك عقب سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ ، إلى وصل أهل الغرب بمصادر ثقافية جددت تفكيرهم ، وكان الزمان قد عزلم عنها وحجبها في الشرق . لذا أصبحت جامعات إيطاليا وتدواتها في عصر النهضة قبلة الدارسين ، يرحلون إليها من مختلف عواصم أوروبا ، ثم يعودون إلى أوطانهم حاملين بذور الحداثة في العلوم والفنون وأساليب العيش .

عند هذا الحد أتوقف لأطرح سؤالا يلازمي في مراكز البحث العلمي والجامعي التي طالت رحلتى إليها ، ولا سيما بين فرنسا وسويسرا :

أين نحن من الحداثة ؟

إن مصر والوطن العربي بوجه عام في عزلة . أجل ، لقد أغثت المسافات ، تكفلت بذلك الطيارات والأقمار الصناعية

## استدراكات

تود مجلة فصول أن توضح ما يلي :

- أن المجلد الذي نشر في العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنوي للشعر الجمال » من ترجمة أحمد طاهر حسين .
- وأن « نصوص من النقد الغربي الحديث » الذي نشر في العدد نفسه في باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .
- وأن عرض كتاب « الاطراد البنوي في الشعر » بقلم حسن البنا .

# مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث

محمد مصطفى بدوي

منذ بداية عصر النهضة والأدب العربي يشعر بأن له دوراً مهماً في تلبية مجتمعه وتطويره ، شأنه في ذلك شأن المثقفين في كل مجتمع متخلف . فالمثقفون فينا يسمى بالعالم الثالث هم عادة شديدو الوعي بما تفرضه عليهم ثقتهم من واجبات إزاء مجتمعاتهم وإزاء سائر مواطنهم ، الذين لم تنح لهم الأوضاع العامة وظروف العيش مقدار ما أتبع لهم أنفسهم من الثقافة . الأدب العربي الحديث إذن هو عادة شخص يشعر بمسئوليته إزاء تطوير مجتمعه ودفع عجلة الحياة به ، حتى يلحق بسائر العالم المتطور الحديث ، الذي تزداد الشقة بينه وبين مجتمعه المتخلف ، بدلاً من أن تضيق على مر الأيام .

غير أن هناك عدة اعتبارات تميز الأدب العربي عن الأدباء في بلاد كثيرة من العالم الثالث . فالأدب العربي الحديث هو - أولاً - يكتب باللغة العربية - وأنا أقصر كلامي هنا - بطبيعة الحال - على نتائج الأدباء العرب الذين يستخدمون اللغة العربية أداة للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم ومواقفهم . واللغة العربية لها تراث عريق هائل . وهذا التراث الضخم لا يتوافر لدى كثير من مجتمعات العالم الثالث . وثانياً ، كان الشعور السائد عند العرب على مدى قرون طويلة هو أن لغتهم هي أسمى اللغات وأفضلها . وبطبيعة الحال دخلت عوامل شتى لتقوية هذا الإحساس وترسيخه في ذهن الحضارة العربية عموماً . ومن هذه العوامل - بلا شك - كون العربية هي لغة القرآن الكريم وما ترتب على ذلك من مفاهيم تتملق بإعجاز القرآن وما إليه . لذلك ارتبط الأدب بالدين من طريق الملاقة التي وجدت بين اللغة العربية والدين الإسلامي ، وأصبح التطور في مفهوم الأدب وأسلوبه ولغته لا يخلو من مضمون ديني وإيماني وإرتباطات ونتائج دينية .

نشرت من أبحاث في الأدب العربي القديم . ومع ذلك ، فعل الرغم من هذه التغيرات ظلت للشعر القديم الجاهل مكانته السامية ، وسرعان ما أصبح للمعلقات في نظر النقاد الأدباء منذ بداية النقد الأصيل عند العرب قيمتها العظمى بوصفها نماذج لأروع ما وصل إليه الشعر العربي . ومن ثم كان الجدلون في الأدب العربي حتى في عصوره الأولى في القرون الوسطى يصطلحون بأشياء القديمة . وكانت المعركة بين الجديد والقديم في تاريخ الأدب العربي أعنف مما تكون المعركة عادة بين أنصار الجديد والقديم في الحضارات الأخرى . وكانت دلالات هذه

وثالثاً ، كان المفهوم العربي التقليدي للأدب ، ذلك المفهوم الذي أسسه وروج له النقاد القدماء ، يحتوي - لأسباب عدة - على شيء من تقدس الماضي . فالشعر العربي - وعلى مدى قرون طويلة كان الأدب عند النقاد والقراء والمثقفين بعلمة يعني أساساً الشعر - أقول إن الشعر العربي منذ ظهور الإسلام كان ينظر إلى الوراء ويخلع غلالة من المثالية على الشعر الجاهل . وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أنه لم يتحدث أي تغيرات في الشعر العربي منذ العصر الجاهل ، فأنا أفر من يزعم ذلك ، بل إنني قد سبق أن تناولت بالدراسة بعض هذه التغيرات المهمة فيها

وتتضح فيها بعض صفات ذلك النموذج المثالي ideal type على رأى ماكس فيبر Max Weber؛ نموذج الأدب العربى الحديث .

لن يكون مثلاً رفاة رافع الطهطاوى ، على الرغم من جهوده المعروفة فى سبيل التحفيف والحدأة ؛ فمهما بلغ تخمسننا للطهطاوى فلن نستطيع أن نغزو إلى نتاجه الأدبى سوى قيمة تاريخية تنحصر فى الدور الحظير الذى أداه فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة فى مصر .

سندباد يحتاج أدهى آخر من جيل أحدث ، نتاج لا تزال له قيمته الأدبية وأهميته وجاذبيته وحيويته ماثلة حتى اليوم . هذا النتاج هو وحديث عيسى بن هشام؛ لمحمد المويلحى (١٩٠٧) ؛ وهو من الآثار الأدبية التى تسجل لنا مرحلة معينة على طريق التحول والتغير .

يقول المويلحى فى مقدمته للطبعة الثالثة من كتابه : «وعد ، فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان فى نفسه موضوعاً على نسق التحفيل والتصوير فهو حقيقة متبرجة فى نوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من التناقض التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها» .

من هذه المقدمة تتضح لنا عدة أشياء ؛ أولاً ، أن المويلحى يؤكد صلتة بالثراث القديم عن طريق العنوان الذى اختاره لكتابه : حديث عيسى بن هشام . فميسى بن هشام - كما هو معروف - هو الراوى فى مقامات الحملاى ، الذى يعزى إليه عادة ابتكار شكل المقامة فى القرن العاشر الميلادى ؛ كما أن لفظة «حديث» أقرب إلى التراث من تلك الألفاظ التى بدأ معاصرو المويلحى يستخدمونها للتعبير عن الشكل القصصى فى الأدب الأوروى ، مثل لفظة «رومانيات» .

ومع ذلك فمقدمة المويلحى تتضمن شيئاً مهماً . يميزه فى التوثق عن أصحاب المقامات التقليدية ، سواء فى القرون الوسطى أوفى القرن التاسع عشر ، مثل تصانيف الساجسى صاحب وجميع البحرين . فهو إن كان يتفق معهم ، ولا سيما مع المتأخرين منهم ، فى هذه التعليى ، يظل هناك فارق مهم بينه وبينهم ؛ فهم كانوا يتبنون - ولولا وقبل كل شىء - باللفة وبراعة الأسلوب ، فكانوا يتخذون من المقامة وسيلة لإظهار مختمهم من اللغة ، ومن المصنات البدئية ، كما أن نتاجهم أصبح يستخدم فيها بعد أداة لتعليم الناشئة أسرار اللغة والفصاحة . وكلما ابتعدنا عن الحملاى ، الذى كانت مقاماته تعكس الواقع الاجتماعى لمصر على نحو رائع ، ازداد اهتمام مؤلفى المقامات بالناحية اللغوية من نتاجهم ، بحيث أخذ الشكل والأسلوب يطغيان على المحتوى والموضوع بغضب الزمان ، حتى كاد يمتحي الضمرون الإنسان الاجتماعى النابض بالحياة ، خلف البراعة اللفظية .

المركة وأبعادها أوسع وأشمل فى حالة الأدب العربى منها فى غيره من الأداب ؛ لأنها كانت - ولا تزال - تمس المفهوم الجوهرى للأدب ، ومن ثم تمس دعامة مهمة من دعائم الحضارة العربية .

وإبعاء - لأن معايير الجمال الفنى كانت إلى حد بعيد جداً ، وعلى مدى حقة طويلة من الزمن ، مستمدة من الشعر القديم ، فقد تضائل الدور الذى يقوم به الخيال ، وتحولت الأصالة فى الشعر من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية الواسعة إلى الإلتقان والبراعة فى صياغة مضمون اتفقت عليه الجماعة أو كانت ؛ ومن ثم زاد الاهتمام بالصيغة والشكل على حساب المضمون والجوهر . ومع مضى الوقت بترت العلاقة بين الأدب والحياة أو كانت أن تبت ، وانحصر مفهوم الأدب أو الشعر فى ذهن الشاعر والنقاد وجهور القراء أو المستمعين على حد سواء فى نطاقى التمكن من اللغة ، والبراعة فى استخدام المصنات اللفظية والبدعية ، بدلاً من أن ينطلق إلى مواكبة التجربة البشرية ، وروصد التغير فى حياة المجتمع وقيمه ، بل العمل على إيجاد هذا التغير . وهكذا أصبح الأدب شيئاً يقع خارج الزمن .

وطبعى أن يكون الأدب العربى ، شأنه فى ذلك شأن أى أدب يكتب أو يؤلف بلغة لها ماضيه العريق وتراثها الأدبى الثرى ، من أولئك الذين يتهمهم المحافظة على التراث الأدبى العربى ؛ فالعصر - كما كانوا يقولون فى الماضى - هو ديوان العرب الذى حفظ لهم تاريخهم وثقافتهم العليا وقيمهم ، وبطلان هو الشعراء والأدباء حمل الأمانة على هذا الديوان ، يحفظونه وينقلونه جيلاً عن جيل . وهكذا أصبح الأدب العربى بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة فى الحضارة .

وهكذا نجد الأدب العربى الحديث يمثل موقفاً مزدوجاً بشكل حاد جداً ؛ فهو من ناحية يمثل - بوصفه واحداً من المثقفين - نقطة الانطلاق فى سبيل التغير ؛ أى النقطة التى تتطور فيها الرغبة فى التجديد والتحديث وتغير حياة الجماعة . وهو - من ناحية أخرى ، وبوصفه الحارس الأمين الذى يماظ على تراثه الثقافى وتراث لفته - إنما يمثل الرغبة فى الثبات والمحافظة . وبين هذين التفتين : تفتى الثبات والجمود ، وتفتى التغير والتورة والتجديد ، يتراوح الأدب العربى الحديث . ومع ذلك يمكننا أن نقول بشكل عام جداً إن تطور الأدب العربى الحديث هو تطور أو تحول فى موقف الأدب بصفة عامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التحول والتغير والتجديد .

وواضح أنه لا يمكننا فى حدود هذا البحث المختضب أن نتبع تطور الأدب العربى الحديث كله ، حتى لو قصرنا كلامنا على مصر ، وكان حديثنا على نحو إجمالى ، وعن طريق التعميم والأحكام التقرية فحسب . لذلك سنكتفى أولاً باختيار شخصية من هذا الأدب تمثل لنا هذا الاندراج خير تمثيل ،

بحيث لا تسعه حدود المقامة الضيقة ، فيصبح في عناصره الوصفية والروائية شيئا أقرب إلى الرواية منه إلى المقامة ، أو - على الأصح - شيئا بين بين .

ومعنى غلبة المضمون والمحتوى على الشكل أن الأدب العربي قد بدأ يدخل الزمن مرة ثانية ، بعد أن ظل قرونا خارج الزمن ؛ وأنه بدأ يعكس الوضع الاجتماعي الراهن . إن الصفة الانتقالية التي يتميز بها شكل وحديث عيسى بن هشام وأسلوبه ولغته إنما هي انعكاس للوضع الحضاري الانتقالي الذي يدور حوله هذا العمل الأدبي المهم ، فهو عبارة عن قطرة للمبور من القديم إلى الحديث ، أو حلقة الوصل بين القديم والحديث ، أسلوبا ومضمونا . إنه - من ناحية الأسلوب - يبدأ بالجمع ، ثم لا يلبث أن ينتقل منه إلى النثر المرسل . كذلك فإنه - من ناحية الرؤية والتفكير - ينتقل من الأنماط التقليدية الجامدة إلى الأنماط الحديثة المتطورة في الحياة والفكر . ولذلك فإنه يمثل مكانا مركزيا في تطور الأدب العربي الحديث ، ولا سيما في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح في مصر على الأقل . ذلك أن موضوع وحديث عيسى بن هشام هو أثر من آثار الحضارة الأوروبية الحديثة على المجتمع الإسلامي العربي التقليدي ، أو الصراع بين القيم الأوروبية والقيم الإسلامية التقليدية . وهو عين الموضوع الذي أصبح من الموضوعات الأثيرة لدى الأجيال اللاحقة من الكتاب والأدباء . لقد عاش المولى عيسى في عصر انتقال فئير من ذلك التنوير الفكري والاجتماعي والحضاري الخطير الذي أصاب المجتمع الإسلامي في مصر . وعلى النوازل نفسه نجد أن معظم كبار الأدباء اللاحقين - أمثال توفيق الحكيم وطه حسين وعيسى حفي وطاهر لاشين ونجيب محفوظ ويوسف إدريس بل عبد الحكيم قاسم - قد سجلوا جميعاً ، كل في جيله ، انطباعاتهم عن مراحل أخرى من هذا التنوير الحضاري ، كما عبروا عن مواقفهم إزاءه .

ولم يكف المولى عيسى بتسجيله للتنوير الاجتماعي الذي عاصره ، بل حاول أيضا أن يحدد اتجاهه ، وأن يحكم عليه ؛ لأنه - أولا وأخرا - كان كاتباً ذا رسالة .

وقصة «حديث عيسى بن هشام» - كما هو معروف - قصة قيام أحمد باشا المتكبر ناظر الجهادية المصري في عصر محمد علي من قبة في أواخر القرن التاسع عشر ليرى حالما غير حاله ، ومجتمعاً جديداً بأوضاع مختلفة ، وقيم أخلاقية ، ونظم قانونية متباينة . وهو يمر - عن طريق اصطدامه بالقانون في بداية القصة - بتجارب عدة من شأنها أن تتيح للمؤلف - عن طريق مباشر وغير مباشر - أن يقابل بين ما كان عليه المجتمع في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وما آل إليه في أواخر ذلك القرن . وبصفة إيجابية يمكن تقسيم التأثيرات الكبرى التي رأى

وليس من قبيل الصلدة أن المولى عيسى - حين أراد أن يربط نتاجه بالثرات - ذهب إلى مقامات المحدثين بدلا من أن يلجأ إلى مقامات الحريري ذات الشهرة الواسعة ، والمكانة السامية ، في ثقافة العرب الأدبية ؛ فقد حطت هذه المقامات بمكانة تفوق تلك التي كانت تحظى بها مقامات المحدثين حتى العصر الحديث . ولأن المولى عيسى كان مرهف الإحساس ، شديد الوعي بالواقع الاجتماعي ، فقد فضل المحدثان ، لكونه يعكس الواقع الاجتماعي أكثر مما يعكسه الحريري . ولا شك أن المولى عيسى في اختياره هذا يدل على عصريته ؛ إذ إن الأدباء والمثقفين المحدثين في أواخر القرن التاسع عشر كانوا قد بدأوا يظهرون اهتمامهم الجاد بنتائج المحدثان . ومثال ذلك الشيخ محمد عبده نفسه ، الذي كان له عميق الأثر على المولى عيسى ، والذي نشر تحقيقه لمقامات المحدثان وشرحه لها في عام ١٨٨٩ .

وهناك ناحية أخرى تميز المولى عيسى عن غيره من أصحاب المقامات التقليدية . لقد شغلهم اهتمامهم باللغة ، وانغماسهم في الأسلوب ، عن كل اعتبار آخر ، حتى أنهم مضوا يقللون المقامات الأولى في موضوعاتها ، وإن كان من هذه الموضوعات ما يتناول الأخلاق الحميدة ، ويدور حول الآداب الكنيكية والفن والكتب وخداع الغافلين . إن الكنيكية - في مقامات المحدثان - لها دلالتها الاجتماعية بلا شك ، ولكنها تعوزها هذه الدلالة كلية ، وتصبح مجرد تقليد أعمى أجوف ، حين تظهر في مقامات المشائرين الذين يمكن وصفهم بأنهم من أتباع مذهب الفن للفن ، إن جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً تقليدياً حديثاً في الكلام عنهم . وعلى عكس ذلك تماماً كان المولى عيسى ؛ فإذن هدفه أخلاقي إصلاح في جوهره . لقد كان تلميذاً لجمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده ؛ ومن ثم كان يعد نفسه - أولاً وقبل كل شيء - معلماً ، وداعياً للفضيلة ، ومصلحاً اجتماعياً . ولا تنسى أنه صاحب المقالات الأخلاقية التي نشرها في كتاب تحت عنوان «علاج النفس» . لقد كتب وحديث عيسى بن هشام أصلا في شكل مقالات في جريدة «مصباح الشرق» ، التي كان لها هدفها الاجتماعي والسياسي الواضح . وهكذا فإن كتاب «حديث عيسى بن هشام» يمثل نقلة خطيرة في مفهوم الأدب ، وفي اهتمام الأدباء العرب الحديث ؛ لأن المولى عيسى يهتم فيه - أولاً وقبل كل شيء - بمحتوى مقالاته لا بأسلوبها ولغتها . وما من شك في أن أولوية المضمون وأسبقية في الأهمية على الشكل أو اللغة تمثل تحولاً هائلاً في أدب المقامات له أهمية بالغة ؛ فهذه الأولوية هي في نهاية الأمر ما يجعل كتاب «حديث عيسى بن هشام» عملاً أدبياً حديثاً حقاً ؛ أي أنها الشيء الذي يضيئ صفة الحديث عليه . وطبعي أن تكون نتيجة أولوية المضمون على الشكل هي غزق المقامة من حيث هي شكل فن على يد المولى عيسى ، فهو يبدأ كتابه (أو الأخرى أن تقول مقالاته الصحفية) على هيئة مقامات ، ولكن كتابه يتحول ويتطور وينمو

وتختلف عليه أشكال العصور . ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية . ( حديث عيسى بن هشام - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٢٦ - ص ٢٧ ) . وهو يلجأ المحرافات ( ص ٢٧ ) ويؤكد الوثائق من الطاعون ( ص ١٢١ ) والطب المصري ، وشرح دور « المكسروب » ( ص ١٢١ ) والمكسروب ، وغيرها من أدوات الطب الحديث ( ص ١٢٢ ) ، ويشكو قائلا : « أقسم كل باطل وملاكنه وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها ، وأنهم لا يزالون كالمعهد بهم في معزل عن العلوم النافعة ، والمخترعات المفيدة » ( ص ١٢٣ ) .

كذلك استمع إليه يتحدث عن الصحافة إلى الباشا فيقول إن الجرائد « أثر من آثار المدنية الغربية ، انتقل إلينا فيها انتقل . والأصل في وضعها انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للرفيلة ، والتقدم على ما يقبع من الأفعال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل ، والتخصيص على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة الشائبة عنها ، حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة . وتعريف الحكومة بحاجيات الأمة لتسعى في قضائها . وبالحكمة فإن أصحابها هم في مقام الأميين بالمحرف ، والشاعرين من المنكر ، الذين أشارت الشريعة الإسلامية إليهم » ( ص ٣٧ ) . ثم ينسى كل العلماء والمشايع « يعز الله لهم » أنهم « يرون الاشتغال بها بدعة من البدع ، ويعتبرونه فضولا تنهى عنه الشريعة » . ويثنى المولى على الفضلاء من رجال الصحافة ، وفي الوقت عينه يتخذ بلا هوادة أتباع الفسح والفساد والكذب والنفاق والمكر والاحتيال منهم ( ص ٣٧ ) ، وهو - بالمثل - يقول عن المسرح إن « التياترو » معروف عند الغربيين بأنه أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل وعلمن الأخلاق ؛ يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ؛ وهو عندهم تروم الجرائد ؛ هذه تعظ بالحبر ؛ وهذا يعظ بالنظر ؛ فيخرس في النفوس صورة الفضيلة بجسمه للأبصار ، بما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل في الأزمان الغائرة أو الحاضرة ؛ ويفعل في النفوس ما لا تفعله الرواية والحبر » ( ص ٣٧ ) . ويشكو من أن هذا الفن « لا يزال هنا على حال القصور والانحطاط ، لم يلتفت المصريون إلى إقنانه وحسن وضعه ، وجهل الناس أصل الغرض المقصود منه فسبوه نوعا من أنواع اللهو والخلعة » . ويتهم المولى المصريين بأنهم « على شدة ولعهم بتقليد الأجانب ، لا يقلدوهم إلا غبيا خف وهان من الزخرف الموهو ، والبهرج الكاذب ، وللملذذ الشهوانية ، مما لا ينتج عنه إلا سقم الأجسام ، وفساد الأموال ، وما عدا ذلك من أسوأ المدنية النافسة فمجهول عندهم ، بل مرفوض لديهم . وإجمال القول في هذا الباب أن مثل المصري في أخله بالمدنية الغربية كمثل المنخل ، يحفظ الغث النافه ويغفر في الثمين النافع » ( ص ١٩٠ ) .

وتكون النتيجة التي يصل إليها المؤلف في آخر فصل له في

المولى أنها طرأت على المجتمع إلى أربع أنواع : أولا ، تغيرات « طوبوغرافية » تتعلق بمظهر المدينة ، مثل اختفاء القاهرة ، وإبدال أسماها الشوارع وأرقام البيوت ، وإشادة الحدائق العامة ، والبياني الضخمة القاهرة ، مثل دار الأوبرا ، وتنسيق الجادين العامة ، وإقامة التماثيل فيها ، وإضامتها بالكهروم . ثانيا ، تغيرات قانونية واجتماعية ، مثل إنشاء نظام قانوني جديد لا يميز فيه بين الفلاح وغيره من طبقات الشعب العليا - نظام معقد تمتد فيه المحاكم نتيجة لزيادة التفرع الأجنبي ، وتغلغل الامتيازات الأجنبية . هذا فضلا عن اتباع مظاهر السلوك الأوربي ، مثل الذهاب إلى الأوبرا والمسرح ، وتدينون النساء للمساجير وازدياد الاختلاط بين الجنسين ، وحفلات الزواج المصرية ، وتقليد الأجانب في كل شيء ، حتى في السكنى بالأوتيل وجمرة البيوت ، بل في موضة الانتحار ! واجتذاب المدينة الحديثة ببريقها وعلاها البالية لأعيان الريف الذين تحلمهم الحياة الحديثة فيضمون ترويحهم في اللهو المجون . ثالثا ، تغيرات ثقافية ، مثل انتشار المدارس الحديثة ، بما فيها من نظم التعليم المصرية غير الدينية ، وضيوع الصحافة والمصحف غير الرسمية على الخصوص ، مثل الأهرام والمقطم والأزبد ، وظهور المسرح المرئي . رابعا ، تغيرات أخلاقية ، مثل ذيب الضعف والاحتلال في القيم التقليدية للتوراة ، وانتشار شرب الخمر ، والميسر ، والبغاء ، في التوازي ودور الملاهي البالية .

والآن ، ما موقف المولى إزاء هذه التغيرات ؟ إنه يرى أن مصطلها - ولا سيما الأخلاقية منها - هو تغلغل المدنية الأوربية في المجتمع المصري - تلك المدنية التي يدينها المولى في الكثير من النقاط . ومع ذلك فإن موقفه بصفة عامة هو موقف المعتدل غير الرافض لها كل الرضا .

إننا نجد - إزاء ما طرأ على مظهر المدينة من تحسين وتجميل - يتحسم للتغيير ، ولكنه يستشعر الأسف من جهة أن الذين يستمتعون بهذا التحسين والتجميل من القصور إلى الحدائق هم الأجانب وليسوا أهل البلد . وإزاء التغيرات القانونية نراه يدفع تهمة الباشا بأنه قد « فشل الحال وانحل النظام » ، قائلا إن الشرع لم ينسخ « بل هو باق على الدهر ما بقي في العالم إنصاف وفي الأمم عدل . ولكنه كثر أهله أهله ... وتسكروا بالفروق دون الأصول ، واستنوا على اللب بالشور ... ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به مصلحة الناس ، بل ظلوا واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزون ولا يتحللون ، معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركة ثم سكن ، فلا أمل فيه ولا عدل ، فكانوا سيبا في تهمة الشرع الشريف يخلل الحكم ، ووهن العقد ، وقلة الخفاء فيه لإنصاف الناس في معاملتهم ومراقبتهم ، على حسب ما تتجدد به حالات الزمن ،

شأن أي نموذج مثالي - هو في نهاية الأمر مجرد ذهني لا يتحقق بكل حذافيره وبصورة كاملة تملأ في عالم الواقع والتاريخ ، وإن كانت درجة تحققه تتفاوت من أديب إلى آخر . فهي عالية جداً في حالة المولى علي وتقل بكثير في حالة طه حسين مثلاً . كذلك يقترب بعض الأدياب من أحد الطرفين دون الآخر . فمصطفى صادق الرافعي وأتباعه من الأجيال التالية أقرب إلى طرف الثبات والمحافظة ، عل حين أن سلامة موسى ومن حذا حذوه من الأجيال اللاحقة أقرب إلى طرف التغير . ومع ذلك فبصفة عامة لا يخلو الأديب العربي المعاصر كفاية في مصر وفي غير مصر من قدر من هذا التأزم ، الشيء الذي يجعل دور الأدب في التنمية سلاحاً ذا حدين .

إن كل تغير في عالم الأدب ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية ، يهدف إلى تغير المجتمع بقيمه الحضارية والروحية ، ويغفلاته الفكرية ، بدرجات متفاوتة . انظر مثلاً إلى نتائج طه حسين النقدي . إن أول ما يلتفت للنظر في نقده الأدبي ، ويكسبه نقلاً خاصاً ، هو - كما سبق أن أوضحنا في مناسبة أخرى - ما يمكن تسميته بالهوس المصري أو الإحساس المصري لدى الناقد أو الكاتب ، أي إحساسه بأن مصيره ومصير كلمته مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصير أمته وحضارته ، وبأنه يقوم بدور ذي خطر في تقرير مستقبل أمته ومجتمعه . هذا الإحساس ينجحنا حين يظهر بشكل حاد في أول كتاب مهم له وهو « ذكرى أبي العلاء » ( ١٩١٥ ) . لقد أدرك طه حسين وهو لا يزال شاباً لم يتعد الخامسة والعشرين ، أن الاختيار بين المنهج التقليدي القديم في دراسة الأدب العربي والمتاحج الغربية الحديثة ليس مسألة تتعلق بالأدب فحسب ، وإنما هي مسألة بالغة الخطورة ، ترتبط بمصير الثقافة العربية الحديثة ومصير المجتمع المصري بأسره . وهكذا فنجد البدايات يوحده طه حسين بين ذاته وقضية من جهة ، ومجتمعه وعصره وقضايا وطه بأكمله ، من جهة أخرى . وإذا كانت الأجيال اللاحقة من مثقفي المصريين قد نظرت إلى طه حسين بوصفه رمزاً تتبلور فيه آمالها ومشالها العليا ، فإن ذلك لا شك يعود - إلى حد بعيد - لا إلى إنجازات طه حسين نفسه ومواقفه البطولية دفاعاً عن حرية الرأي في تاريخ الفكر المصري الحديث فحسب ، بل مصدره أيضاً أن طه حسين منذ بدايته حياته النقدية والفكرية كان يشعر - عل نحو غريب - بأنه يمثل شيئاً أسمى وأهم من مجرد ذاته الخاصة . وهكذا فالتفد الأدبي عند طه حسين لا يدور في مجال أكاديمي ضيق ، بل يؤلف جزءاً لا يتجزأ من موقف الناقد الصام إزاء الحياة وإزاء الثقافة والمجتمع . ولعل هذا الترابط هو مصدر ما نشعر به في أقوال طه حسين وأحكامه من قوة وأهمية وثقل ، إذ هو ينظر إلى الأدب دائماً في سياق واسع عام ، سياق ثقافي وقومي معاً . والثلث الصراخ للأبعاد الحضارية البعيدة للتفد الأدبي هو بلا شك ما أثاره كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » من ضجة لا يمكن أن نتصور مثيلاً لها عل الإطلاق في القرن العشرين يمدده أي كتاب في التفد

كتابه هي أن سبب الخلل في المجتمع المصري هو دخول المدنية الغربية بشفة في البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معاشهم ، كالعصيان لا يستترون بيوت . ولا يأخذون بقباس ، ولا يتصورون بحسن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تناقض الطباع ، وتباين الآفاق ، واختلاف الأقاليب والمعادن ، ولم يتقوا الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أغلغلوها قضية مسلمة ، وفتروا فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القوية ، والمعادن السليمة ، والأداب الطاهرة ، ونبلوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهرياً ، فأنهكوا الأساس ، ووهت الأركان ، وانقض البناء ، وتقطعت يعم الأسباب ، فأصبحوا في الضلال يسهون ، وفي الهتان يتسكعون ، واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية ، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمراً مفصياً ، وقضاء مرصياً . وغربنا بيتونا بلدينا ، وصرفنا في الشرق كأننا من أهل الغرب ، وإن بيتنا وبينهم في المعاش لبعده المشرق من المغرب » ( ص ٢٨٤ ) .

واضح إذن ، ولا سيما من تلك الصورة المتشائمة السوداء التي رسمها المولى علي للمجتمع المصري ، أن هدفه الأساسي هو أن ينفذ المجتمع المصري المعاصر . وكل نقد اجتماعي يفترض بالضرورة وجوب التغير ، ومن ثم إمكان التغير . بل إن ما يهاجمه المولى علي بعنف شديد هو حدوث التغير وإن كان قد تم عل مستوى المظهر والسطح دون التحقق إلى طبيعة الأشياء . وهكذا فإن المولى علي من حيث هو ناقد للمجتمع يقف ضد الجمود والثبات ، ويؤم بالتحول والتنمية . ولقد رأينا شيئاً من التواحي المصرية المختلفة في كتاباته . ومع ذلك فقد رأينا أيضاً الجانب التقليدي الذي ينظر إلى وراه في « حديث عيسى بن هشام » ، ذلك الجانب الذي لا يظهر فقط في المظاهر الشكلية الأسلوبية ، والرغبة في إيجاد صلة بين ما هو جديد وبين التراث القديم من المقامات ، بل يظهر أيضاً في موقف المولى علي إزاء ما أصاب المجتمع المصري من تغير عل عدة مستويات ، ولا سيما في محاولة الربط بين ما يرتضيه من المدنية الغربية والمقاهيم الإسلامية ، مثل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .

المولى علي إذن عصري تقليدي معاً ، مجدد محافظ في الوقت نفسه . ولعل محافظته تظهر في صورة صارخة في مقالاته التي اعتقد فيها مَرَّ الانتقاد الشاعر أحمد شوقي حين أراد أن يمدح في الشعر عن طريق الإفادة من الشعر الفارسي . وهكذا يمثل المولى علي غير تمثيل ذلك الصراع بين القديم والجديد ، أو ذلك التراجع بين نفوذ الثبات والتوراة ، أو التقليد والتحديث ، الذي أشرت إليه في بداية هذا البحث ، والذي زعمت أنه من الصفات المميزة لنموذج الأديب العربي حتى وقتنا هذا .

هذا ولا ألتنى بحاجة إلى أن أبين أن هذا النموذج - شأنه

وبعد ، لقد آثرت أن أقصر كلامي في موضوع الحداثة على الأدب العربي ولم أتطرق إلى مشكلة الحداثة في الأدب الأوروبية . ومن ثم فقد جعلت مفهوم الحداثة يعبر على نحو مباشر وغير مفتعل من طبيعة الأدب العربي ذاته ، وتطوره خلال ثلاثة مئة سنة الماضية . ووفقا لهذا المفهوم يكون الأدب العربي الحديث هو ذلك الأدب الذي يعبّر تمييزا تفضيلا عن الإنسان العربي الحديث . وغني عن الذكر أن مثل هذا الأدب لم يأت إلا عندما بدأ الأدب العربي يدخل في الزمن ثانية ، وينتج في التاريخ مرة أخرى ، ولم يعد مثاليا أو لا زميا ، في عتله ( تلك المثالية أو اللاتمنية التي يمثلها خير تمثيل الكثرة الكثيرة من قصائد الملح التي تنسب إلى الممدوح فيها مجموعة من الحاصل والفضائل ، كالشجاعة والكرم والحلم وما إليها ، فيتحول الممدوح من شخص بالذات إلى مجرد نموذج مطلق علم ، لا ينحصر في أي زمان أو مكان ) . وهكذا كان أول شرط من شروط تحقق الحداثة عندما هو أن يشرع الأدب في الاهتمام بالضمون والمحتوى ، ويتخطى عبودية الشكل والأسلوب . لذلك كان خليل مطران شاعرا حديثا حقا حينما قال في مقدمة الجزء الأول من ديوانه ( ١٩٠٨ ) ، ردا على الذين اتهموا شعره بأنه شعر عصري : « نعم هذا شعر عصري . وفخره أنه عصري . وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناطقه بعبد . ولا يحمل ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده . يقال في المعنى الصحيح باللفظ الفصح . . . ينظر قائله إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها ، وفي ترتيبها ، وفي تناسب معانيها وتوافيقها ، مع تدور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشغوفه عن الشعور الحر ، وتجري دقة الوصف ، واستيفاه فيه على قدر . هكذا حاولت أن أصنع شعري . » وبضيف مطران قائلا : « على أنني أصرح ، غير هائب ، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظومات الضميمة - هي شعر المستقبل ؛ لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا » . ( ديوان الخليل - ج ١ - القاهرة ١٩٤٩ ص ٩ - ١٠ ) . حقا لقد كان لذلك الشاعر العظيم من الذكاء والطفة ما جعله واعيا لكل الوعي بمفهوم العصرية وما تقتضيه الحداثة في زمانه . أما معايير الحداثة في نظره فثلاثة أشياء : الحياة والحقيقة والخيال ، وجعلها لا تتحقق إلا بتحرر الشاعر من عبودية الشكل والقوالب الجامدة ، وإن كان ذلك لا يأتي مطلقا إجماله للأسلوب . ويصدق هذا الكلام أيضا على مجموعة شعراء الديوان ، الذين كانوا يسمون بمدرسة التجديد في الشعر وقتهم ، كما يصدق على رواد القصة القصيرة في مصر في العشرينيات من هذا القرن ، وكانوا يطلقون على أنفسهم اسم المدرسة الحديثة . وقد تحدث عنهم الكاتب الكبير يحيى حقي في كتابه الرائع على الرغم من صغر حجمه « فجر القصة المصرية » . لقد هدف أفراد كلتا الجماعتين إلى تأليف أدب يعبر عن واقع حياتهم تمييزا صادقا ، وتجمعهم على ذلك الشعور

الأدبي في مجتمع متظم متطور مثل المجتمع الإنجليزي أو الفرنسي . وإذا كان لنا أن نذكر أمثلة أخرى من مجال الأدب الإبداعى ، فلتأمل الأبعاد الحضارية الاجتماعية والسياسية لمحاولة التأليف باللغة العلمية ، أو الصيغة التي ثارت حول حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة الواحدة .

وهكذا نلح موقف أدبي في العالم العربي الحديث يتطوى على موقف من المجتمع . وكل تجديد أصيل في الأدب يتضمن تجديدًا أو محاولة للتجديد في المجتمع . هذا فضلا عن أن جميع قضايا التنمية - على حد تصور متخصص مثل دحل سيزر Dudley Soers لها - قد عالجها إما مباشرة أو عن طريق غير مباشر كبار الأدباء العرب المعاصرين من روائيين وكاتب قصة قصيرة أو مسرحية أو شعراء ، والفكر والبطالة وعدم المساواة والتعليم والحرية السياسية والاستقلال بل محاولة الاعتماد على النفس والأصالة جميعها ودمجت في نتائج الأدباء المصريين ، أمثال طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، وطاهر الأشين ، ويحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال النيطاط .

ومع ذلك مصفى في كتابات أشد الأدباء إحساسا بالمعدالة الاجتماعية وأشداهم ثلما للتخلف الحضارى، لا تزال توجد عوامل من شأنها أن تربط الأدب العربى بالمضى . ويرجع ذلك إلى عدة أمور بالغة التعقيد . منها مجرد استخدامه للغة العربية التي هي خزانة للتراث من أجيال مسحية موهبة في القدم . وليس من باب الصدفة أن أدبيا كبيرا يستغل إمكانات اللغة العربية على نحو بارع مثل نجيب محفوظ ، قد ثبت أن معدّل اقتباساته من القرآن الكريم والأصدا القرآنية في رواياته وقصصه القصيرة أعلى كثيرا مما نجد عند غيره من الكتاب ؛ فإن هذا له دلالة الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور أيضا استلهم الأدباء للماضى الحضارى عن قصده وعن غير قصده . ومنها نزعة الأدباء إلى مقابلة الحضارى بالماضى . وقد تظهر هذه النزعة في صورة منتج قصصى واضح ، كما هو الحال في روايات جمال النيطاط ؛ وقد نجد الرواية التي تدور حول مشكلات عصرية بحتة ، مثل خيانة الثوري لقضية الثورة ، أو جنابة المجتمع على الفرد الطموح الصغير تشمل أيضا عناصر صوفية تقليدية ، كما نجد في رواية والكلاب والكلاب، نجيب محفوظ مثلا ؛ بل إن ما يستعرض الالتباس هو مدى تغلغل النزعة الصوفية في شتى ألوان الأدب العربى في السنوات الأخيرة ؛ وهذا أيضا له دلالة الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور حرص الكتاب العرب المعاصرين على تحقيق الأصالة في نتاجهم ؛ وهذا يعنى في أحيان كثيرة تأكيدهم لمعصر التراث فيه . وأخيرا لابد من ذكر الصراع الطبقي بين أجيال الأدباء . فالأدباء الذين يبدأ حياتهم ثوريا غالبا ما ينهض وهو في صفوف المحافظين . والأمثلة على ذلك كثيرة ومعروفة (ولا تقتصر على الأدب العربى وحده) . هذا وإن كان لابد من تأكيد عصر التطوير والتغيير ، مادامت هناك أجيال ناشئة من الأدباء .

الوطنى السائد فدفنهم إلى إبداع أدب مصرى في المحل الأول .

حسب مفهومنا للحداثة إذن لكي يكون الأدب العربى حديثا يكفيه أن يكون صادقا خلاصا لنفسه ، متصفا في ثملته لسانته بوصفه فردا يعيش في مجتمع بعينه ، في ثقافة معينة من الزمن . أما أن ينفذ الأدب العربى ثقته بنفسه وثقافته وأصالته ، ويصرع لهاثا في مختلف الاتجاهات ليقض أثر آخر البدع أو الموضات في الغرب فيقلدها ، سواء مع معرفة أو جهول ، فلا يجعله ذلك أدبيا حديثا في شيء ، وإنما يجعله مجرد مُقلد لموضوعة من الموضات الحديثة في الغرب . لذلك لا يزال الأبلغ من يمثل الرواية العربية الحديثة في مصر مثلا هو نجيب محفوظ ، لأنه كان صادقا في تعبيره عن شخصية الإنسان المصرى الحديث ، وعن صومه وألامه وآماله - هذا على الرغم من أن بعض النقاد قد أخذ عليه أنه لم يكن دائما متأثرا بأحدث الأساليب في الرواية الأوربية . إن الحداثة الحققة هي التي تصاحب التطور الحضارى وتسير عه أصدق التعبير . ولست بحاجة إلى ثبأت أن هذا لا يعنى أن كل ما كتب في العصر الحديث يعتبر أدبا حديثا ؛ فالكثير منه يقع خارج الزمن على نحو ما أوضحت سابقا ، « والحديث » الحق هو ذلك الذى يعبر عن الحساسية الحديثة .

غير أنه ينبغي لنا أن نذكر شيئا عن الحداثة في الأدب الأوربية ، لنذكر كيف أن الكلام عنها في هذا الصدد من شأنه أن يشتت انتباهنا ، ويوقننا في خضم من المفاهيم والإشكاليات التي لا ملاقة مباشرة لها بالعلم الذى يعيش فيه الأدب العربى المعاصر . الحداثة في الأدب الأوربية هي ما يطلق عليه لفظة المودرنزم Modernism على حين أن ما قصدهنا بالحداثة في الأدب العربى هو ما يوازي لفظة Modernity من الحداثة . لقد ظهرت في الغرب مؤلفات كثيرة في موضوع « المودرنزم » ، وكلها تحاول أن تدرس وتحدد ظاهرة أو ظواهر يزعزق إلى حيز الوجود في أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، ويلفت أشدها في العقد الثالث من القرن العشرين ، وهي ظاهرة لم تقتصر على الأدب وحده ، شعره ونثره ، بل شملت الفنون جميعا ، من موسيقى وتصوير ونحت وصناعة ، وهذه الظاهرة رفضت الواقعية والعقلانية والأشكال الفنية المتوارثة . والكلام عن الحداثة في الأدب الأوربى إنما هو لا حق أو مصاحب لهذه الظاهرة ، وليس سابقا لها على الإطلاق ، كما هي الحال لدى كتابات وشعرنا الذين اعتدوا يذهبون إلى الحداثة بمعنى المودرنزم ، ويلاحظون على ضرورة تحقيقها ، ولا سيما ابتداء من الخمسينيات في هذا القرن . هنا إذن فرق جوهري بينهم وبين أولئك النقاد والباحثين الأوربيين والأمريكيين الذين كتبوا عن الحداثة ، فهو لا كانوا يصدّد تحديد ظاهرة كانت قد وجدت فعلا في النتاج الإبداعى الأوربى - ظاهرة جديدة ذات ملامح ثورية غير مألوفة في التراث الأوربى - أما كتابنا فأغلب الظن أنهم قد آثروا نفوسهم هذا الحديث وهذه الجلبة عن الحداثة أو المودرنزم في الغرب ، فحاولوا إيجاعها أو

إدخالها في الأدب العربى ، بقصد دفع عجلة الأدب العربى ، وجعله يلحق بالأدب الأوربى . ومن ثم أصبح لكلمة الحداثة عندنا دلالة تقسيمية ، بدلا من كونها في معظم الأحيان مجرد نعت أو مصطلح وصفى ، يستهدف به أصحابه الأوربيون تحديدا أو تفسيراً لظاهرة أدبية ونية ، أو مرحلة من مراحل تاريخ الأدب والفن ، مثل الكلاسيكية أو الرومانطيقية أو العصر الفكتورى . وهكذا فهناك فرقان جوهريان بين نقادنا ونقادهم فيما يتعلق بحداثة المودرنزم : الأول ، أن النقد عندهم لاحق للإبداع ، أما عندنا فقد انعكس الوضع ؛ إذ إن النقد يأتى أولا وقبل الإبداع . والفرق الثانى هو أن حداثة المودرنزم لدى نقادنا هؤلاء أكثر من مجرد وصف ؛ إذ أصبحت دليلا على القيمة والتقدم .

ما الذى يقصده النقاد الأوربيون بالحداثة ؟ في الحق أنه ليس هناك إجماع مطلق على تحديد قاطع للحداثة أو المودرنزم ؛ ومع ذلك فهناك شبه إجماع على ما يمكن وصفه بالفن الحديث ، وحل أن القرن العشرين قد أتى بفن جديد حقا يختلف كل الاختلاف عما سبقه . يقول فرانك كرمود ، وهو من أبرز النقاد الإنجليز الذين كتبوا في موضوع الحداثة (Frank Kermode, Com: 1968, p. 20) : « ديفعة عامة كلنا نعرف ما يقصد بالأدب الحديث والفن الحديث والموسيقى الحديثة ؛ فهذه المبررات توحي لنا بأسماء جويس Joyce وبيكاسو Picasso وشونبرج Schoenberg وسترافنسكى Stravinsky ، أى بتلك التجارب التي قلّم بها أفراد منذ جيلين أو أكثر » . ويقول مؤرخ الأدب الإنجليزى الشهير س . إس . لويس C.S. Lewis في محاضرة الأستاذية بجامعة كامبريدج عام ١٩٥٤ : « لا أظن أن أى عصر مضى أنتج فنا جديدا على نحو صارخ يصنعنا ويوقننا في حيرة مثالا نجد في نتاج أتباع المدرسة التكعيبية والدادية والسيرالية وبيكاسو في عصرنا . . . وأنا على يقين تماما من أن هذا الكلام يصدّق على الشعر أيضا . ولا أستطيع أن أتصور أحدا يشك في أن الشعر الجديد ليس فقط أجد كثيرا من أى شعر جديد فيما مضى ، بل هو أيضا جديد على نحو جديد ، حتى أنه يكاد يكون له بعد جديد » (Modernism 1890-1930, edited by Malcolm Bradbury, and James Mc Farlane, 1976, p.20) ويرى برادبرى ومكفارلين في كتابهما عن المودرنزم ، الذى هو أشبه بموسوعة في هذا الموضوع ، أن فن القرن العشرين يمثل زلزلة حضارية عنيفة ، وانقلابا تقاينا شاملا ، وثورة عارمة في مجال النشاط الإبداعى ، جعلت الإنسان الأوربى يشك في حضارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسخ معتقده المتوارثة (p. 19) ، ويؤكد أن لفظة الحداثة لا تزال تحتفظ بتأثيرها القوى ، بسبب ارتباطها بالاحساس عميز بالمعاصرة ؛ بالشعور التاريخى بأننا نعيش في زمن جديد كل الجدة ، وبأن التاريخ المعاصر هو منبع أهميتنا (p. 22) ، وببأن أن لفظة الحديث قد استخدمت لتعني مجموعة من التيارات أو المدارس المختلفة ، تهدف إلى تقويض صرح الواقعية أو



حركة أوربية ليست مقصورة على دولة واحدة من دول الغرب ، بل هي حركة شاملة الصلة بتاريخ أوروبا السياسي والاجتماعي ، وعلى وجه الخصوص بتاريخ الفكر وفقدان الإيمان الديني . ثم هي في حقيقة الأمر ، وعلى عكس ما يزعمه بعض أتباعها ، ليست بالثورة المطلقة ، وإنما هي تطوير وإن كان جديداً لمناصر في الفن الأدبي السابق ، المتمثل في الرومانطيقية والتأثيرية والرمزية ، بل في الواقعية ذاتها . فضلاً عن هذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن ما يسمى بما بعد المودرنزم (Post-Modernism) وما يشاع عنه من أنه ثورة على المودرنزم ذاته ، إنما هو أيضاً تطوير لهذا التاريخ الفني المتصل في الغرب (انظر مقال : The Myth of the Post Modern Breakthrough, Malcolm Bradbury (ed.), The Novel To-day, 1977)

وهنا يجدر بنا أن نتساءل : هل يعني كلامنا إذن أن المودرنزم الأوربي لا علاقة له مطلقاً بالأدب العربي ، وأنه يجب أن نتغلق على أنفسنا فلا نتأثر بغيرنا ؟ الجواب عن هذين السؤالين هو النفي بلا شك . فمن ناحية نجد أن أسلوب الشعر الأوربي الحديث عن طريق الترجمات الكثيرة ومهرجانات الشعر العالمية قد أصبح أسلوباً عالمياً حقاً ، ومن ثم ظهرت ملامحه أو بعض ملامحه في شعرنا الحديث ، كما أوضحنا في مجال آخر . (انظر كتابي *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry* by M.M. Badawi, Cambridge, 1975)

ثانياً - إن موقف الأدب العربي المعاصر يتميز ببعض الصفات التي تلائم أسلوب الأدب الحديث ، منها المأساة ، والشتت ، والتحليل ، وانتهاز القيم التقليدية ، وضياح الفرد في جهاز الدولة المعقد ، وفقدان لغيرته ، لا غلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياته فحسب ، ولكن اعتبارات سياسية تمسكية ، واجتماعية واقتصادية قهرية .

أقول : لا نتغلق على أنفسنا ، ولكن نتأثر دون أن نضع في غيرنا ، أو نزيغ واقعنا الأهم والحضاري بأن نفكر في حداثتنا ونناقشها كما لو كانت جزءاً لا يتفصل عن مودرنزم الغرب - الشيء الذي نجده في كلام بعض المشتركين في ندوة والحداثة في الشعر ، التي نشرت في مجلة وفصول ، في أواخر ١٩٨٢ (المجلد الثالث - العدد الأول - أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢) . ونعود فنقول إن الأدب الذي يعبر عن ذاتنا المعاصرة هو أدب معاصر أو حديث . وذاتنا المعاصرة متأثرة بالغرب وبفنون الغرب وآدابه . وهي ذات متميزة ومتفجرة جداً عن الذات العربية التقليدية على الصعيد الفكري والاجتماعي والحضاري على حد سواء . ولذلك جاء أسلوب المودرنزم ملائماً لها في بعض النواحي (ولن) أنسى مطلقاً تلك المرة التي أصابني عندها سمعت لأول مرة أجزاء من قصيدة إليوت والأرض الحراب ، يتلوها على أستاذ

الرومانطيقية ، وتنتزع إلى التجريدية ، مثل التأثيرة ، أو ما بعد التأثيرة ، والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والصورية والدروامية والذادية والسيرالية . وحتى هذه التيارات أو المدارس ليست جميعها من الصنف نفسه ، بل إن بعضها قد يتناقض البعض الآخر ويؤثر ضده ثورة جذرية (p. 23) . ويضيف المؤلفان هذه الملاحظة المهمة ، وهي أن المودرنزم وليس أسلوباً بقدر ما هو بحث عن أسلوب بمعنى فردى موغل في الفردية ؛ وهو الشيء الذي نجده في نتاج مصورين مثل ماتيس Matisse وبيكاسو وبراك Braque ، وموسيقيين مثل شونبيرج وسترافنسكي ، وروائيين مثل هنري جيمز Henry James وتوماس مان Mann وكونراد Conrad وميرتس Proust وسيفو Svevo وجويس وجيد وكافكا وموزيل Musil وهسه Hesse وفوكتر ، وشعراء مثل لاماريه وفاليري وإليوت ويواند وويلكه ولوركا وأبولينير وبريتون وستيفنز Stevens ، وكتاب مسرح مثل سترندبرج وبيرواندليو وفيدنت ، Wedekind (p. 29)

وبحاول برادبري ، ويكتفينا بأن نعلقاً ظهور المودرنزم في أوروبا في هذا القرن على وجه التحديد فيقولان إنه الفن الوحيد الذي استجاب لما حل بأوروبا من اضطراب شامل ، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق ، واكتشاف هينزبرج مبدأ استحالة اليقين في علم الفيزياء Heisenberg's Uncertainty Principle . إنه الفن الوحيد الذي يصلح لأنهار العقل ، ولما أصاب المدينة من دمار إبّان الحرب العالمية الأولى ؛ الفن الوحيد الذي يلائم هذا العالم الذي غيّرته وفُسّرته تفسيراً جديداً داروين وماركس وفرويد ، إنه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد في السرعة ؛ وهو فن تمزّض الوجود للامعقول وللأقدام المعنى ؛ هو أدب التكنولوجيا ، وهو الفن الذي جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة ، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلية . وبعد اندثار الآراء الثمراة عن وحدة الشخصية الفردية ، وبعد ظهور الفوضى التي حلت إثر تكذيب المفاهيم العامة للغة ، وإثر تحول الحقائق الموضوعية جميعاً إلى مجرد تخيلات شخصية . المودرنزم إذن هو فن تمحيط أوروبا ، أي تحول المجتمع الأوربي إلى مجتمع اليوم . ولقد أصبح تيار المودرنزم هو التيار الذي عبر عن وعينا الحديث وجدد في إنتاجه طبيعة التجربة الحديثة في أكمل صورها . (p. 27-28)

هذا هو ما يذكره المؤلفان عن حداثة المودرنزم ؛ فأين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والمقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة هي السمات الغالبة على مجتمعاتنا في يوم من الأيام ؟ ليست بحاجة إلى الحديث عن افتقارنا إلى المقلانية والتصنيع والتكنولوجيا التي نسمي جاهلدين أن يكون لنا المزيد منها . ولكني سأكتفي بأن أذكر أن الواقعية لدينا لم تبدأ في الضجج إلا في الأربعينيات والخمسينيات ، أي في الوقت نفسه الذي بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحداثة في الشعر . إن المودرنزم

أن ما يسمى بما بعد المودرنزم ، و المودرنزم الجديد Neo-Modernism هو بدوره تطوير لما سبقه وليس ثورة جلية عليه وبالمثل فإن أدبنا الحديث حقا هو أيضا تطوير لماضينا نحن وسجل لواقعنا الحضاري .

الأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية منذ أربعين عاما . ومع ذلك فإزدواجية الموقف لدى الأديب الحديث لا مثيل لها عند الأوربيين ؛ لأن المودرنزم عندهم تطوير تاريخي عضوي لمرحلة سابقة للحساسية الأوربية والثقافة الأوربية . هذا بالإضافة إلى



# أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافية.. أم أزمة عقل؟

محمد عابد الجابري

١ - الفكر بوصفه محتوى ويوصفه أداة

عبارة « الفكر العربي » مثلها مثل عبارات « الفكر اليوناني » ، « الفكر الفرنسي » . . الخ تعني في الاستعمال الشائع اليوم مضمون الفكر ومحتواه ؛ أي جملة الآراء والأفكار التي يعبر بواسطتها هذا الشعب أو ذلك عن مشاغله واهتماماته ؛ من مثله الأخلاقية ؛ ومعتقداته المذهبية ، وطموحاته السياسية والاجتماعية ، ومن رؤيته كذلك للإنسان والعالم . إن الفكر بهذا المعنى هو الإيديولوجيا بمعناها الواسع العام ، الذي يشمل الفكر السياسي والاجتماعي ، والفكر الفني والفلسفي والديني . ولا يخرج عن هذا المعنى العام للإيديولوجيا إلا العلم ؛ فالعلم كل لا وطن له ، لا يتلون بلون الوطن الذي ينتمي إليه متجه . وإذن فعبارة « الفكر العربي » تسع لكل ما يتجه العرب من أفكار ، أو ما يستهلكونه منها ، في عملية التعبير عن أحوالهم وطموحاتهم ، ويستتاه المعرفة العلمية ، نظرية كانت أو تطبيقية .

ولكن الفكر ليس مضموناً أو محتوى وحسب ، بل هو أداة أيضاً ؛ أداة لإنتاج الأفكار ، سواء منها تلك التي تُصنّف داخل دائرة الإيديولوجيا ، أو داخل دائرة العلم . هو أداة ؛ بمعنى أنه جملة مبادئ ومفاهيم وآليات تنظم وترسخ في ذهن الطفل الصغير منذ ابتداء فتحة على الحياة ، لتُشكّل فيها بعد العقل الذي به يفكر ، أي الجهاز الذي به يفهم ويؤول ويحاكم ويمترض .

بصورة تجعل منها بنية ، أي منظومة من العلاقات الثابتة في إطار بعض التحولات ؛ الشيء الذي يعني أن « الفكر أداة تعمل بثرات معينة ، وأن عملها ذلك لا يتفرق حدوداً معينة كذلك ، هي الحدود التي تنتهي عندها التحولات والتغيرات التي تعيقها تلك الثوابت ، أي التي لا تسمح لها في ثباتها وتغاسكها .

غير أن هذه الخاصية البنوية ليست مقصورة على الفكر من حيث هو أداة ، بل إن الفكر بوصفه محتوى يمكن النظر إليه كذلك بوصفه جملة من الأفكار والآراء والنظريات ، تنظمها عناصر ترتبط بعلاقات بنوية ، تجعل منها أجزاء تستقى دلالتها ووظيفتها من الكل الذي تنتمي إليه . ففرضية تحرير المرأة مثلاً هي في الفكر البعثوي العربي الحديث جزء من كل ، أي عنصر

ومعروف الآن أن هذه المبادئ والمفاهيم والآليات ليست فطرية أو غريزية ، وإنما يكتسبها الإنسان نتيجة احتكاكه بمحيطه ، الطبيعي والاجتماعي والثقافي . ومن هنا كانت أهمية خصوصية هذا المحيط في تشكيل خصوصية الفكر . وهكذا فـ « الفكر العربي » مثلاً هو عربي ، لآلأن مجموعة تصورات وآراء ونظريات فحسب ، تعكس الواقع العربي أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير . بل لأنه - كذلك - نتيجة طريقة أو أسلوب في التفكير ، أسهمت في تشكيله جملة معطيات ، على رأسها الواقع العربي بكل مظاهر الخصوصية فيه .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فمن المعروف اليوم كذلك أن تلك المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية التي تدخل في تكوين الفكر - الأداة ، أو العقل ، هي عناصر متداخلة ومتشابكة

شيء لا محل مثال سبق . والإبداع بهذا المعنى ، وفي الحقل الدلّي المتنازع على وجه التحديد ، خاص بالإله ، لا يقال إلا عنه .

أما في الحقول المعرفية الأخرى ، كالنفس والفلسفة والعلم ، فالإبداع لا يعنى الخلق من عدم ، بل إنشاء شيء جديد انطلاقاً من التعامل ، نوعاً خاصاً من التعامل ، مع شيء أو أشياء قديمة . قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب ؛ وقد يكون نقياً وتحاوياً . ومن هنا يمكن القول إن الإبداع في الفن هو إنتاج نوع جديد من الوجود بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة . أما في الفلسفة ، والفكر النظري بصورة عامة ، فالإبداع نوع أصيل من استنباط النظر في المشاكل المعروضة ، لا يقصد حلها حلاً نهائياً . ففي الفلسفة والفكر النظري ليست هناك حلول نهائية ، بل من أجل إعادة طرحها طرحة جديدة بدسّن مقالاً جديداً يستجيب للاهتمامات المستجدة ، أو بحث على الانشغال بمشاكل جديدة . وبعبارة أخرى إن الإبداع في مجال الفكر النظري بعامة هو تدشين قراءة جديدة أصيلة لموضوعات قديمة ، ولكن متجددة . وأما في مجال العلم فالإبداع اختراع واكتشاف يتم من طريق خطوات فكرية ميزتها الأساسية أنها تقبل التحقق منها ، إما بالتجربة ، وإما بجملته من عمليات المراجعة والمراقبة ، يقودها منطق معين ، أي جملة من القواعد يتخذها العقل ميزاناً للصواب والخطأ ، للصدق والكذب .

وإذا فحصنا هذه التعاريف ودققنا النظر فيها نشترك فيه وجدناها تربط الإبداع بعنصرين أساسيين : الجدة والأصالة . ولكن ماذا تعني الجدة ؟ وماذا تعني الأصالة ؟ وما معنى أن يتصف عمل من الأعمال بالجدة والأصالة معا ؟

أعتقد أن طرح هذه الأسئلة هكذا بصورة مجردة لا يساعد على الخروج بنتيجة واضحة محددة . ولذلك سنبحث هاتين الكلمتين ، منفردتين وجمعيتين ، عن معنى داخل التعاريف السابقة . ذلك لأن الأصالة والجدة إما أن تتعلقا بالائن أو بالفكر النظري أو بالعلم . وما أن العلم هو أكثر هذه الحقول المعرفية قابلية للضغط والتدقيق فإتينا سنستعمل إطاراً مرجعياً لتحديد ما نحن بسبيل تحديده وضبطه . وبعبارة أخرى إننا سنحاول أن نعطي للأصالة والجدة ، في كل من الفن والفكر النظري ، معنى يتصف بأكثر ما يمكن من الدقة والضغط ، استناداً إلى المعنى الذي يُعطى للإبداع في مجال العلم .

لقد قلنا إن ما يميز الإبداع في حقل المعرفة العلمية هو أنه اكتشاف قابل للتحقق ، والاكتشاف والقابلية للتحقق هما اللذان يؤسسان الإبداع في العلم . وإذا نحن وازنا بين هذين العنصرين وبين الجدة والأصالة ، وهما المتصران اللذان قلنا إنهما يؤسسان الإبداع في كل من الفن والفكر النظري ، اتضح أماناً أن الجدة في الفن والفلسفة توازن الاكتشاف في العلم ،

في بنية ، هي بنية الفكر التهضوي العربي الذي تشكل قضية المرأة فيه مع قضايا الديمقراطية والتعليم وحرية التعبير والتصنيع والبعث الثقافي . . عناصر أساسية فيها ، تستنى معناه من الكل الذي تشكله مع العناصر الأخرى المنتهية إلى هذا الكل . وواضح أن حل مشكلة المرأة مثلاً مرتبط بتحقيق الديمقراطية ونشر التعليم . الخ ، كما أن أية قضية من هذه القضايا مرتبطة بالقضايا الأخرى ، وعلى رأسها قضية تحرير المرأة ذاتها .

الفكر بوصفه أداة هو - إذن - من المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية ، والفكر بوصفه محتوى هو بنية من التصورات ؛ من الآراء والأفكار والنظريات . فليها معنى عندما نتحدث عن « الفكر العربي » ؟ وأيهما يمكن وصفه بأنه يعالج « أزمة إبداع » ؟

أما السؤال الأول فاللاحظات السابقة نجيب عنه بصورة واضحة ومباشرة . ذلك لأنه مادام الفكر بوصفه أداة هو جملة معطيات يكتسبها الإنسان من خلال احتكاكه بمحيطه الاجتماعي الثقافي بخاصة فإن هذا المحيط يكون ، بل يشكل ، الفكر الأداة الذي يتكون فيه ومن خلال التعامل معه ؛ وذلك هو جانب الخصوصية في هذا الفكر . وإذن فلبداً والمفاهيم والآليات الذهنية التي يفكر العربي بواسطتها هي ، على الرغم من طابعها الكل الإنساني ، ذات طابع خصوصي ، أو فيها جوانب من الخصوصية تسمح بوصف الفكر - الأداة التي تشكله بأنه « عربي » ، مثلاً تشكل الآراء والأفكار والنظريات التي يتبناها المثقف العربي ؛ لأن طر محيطه العربي ، الاجتماع الثقافي - تشكل محتوى فكرياً وحرية ، لا لأنه يتناول قضايا عربية ، أو قضايا إنسانية في بعدها العربي ، بل لأنه كذلك قراءة تتخذ المحيط الاجتماعي الثقافي العربي إطاراً مرجعياً لها . . وإذن فـ « الفكر العربي » هو في أن واحد أداة ومحتوى ، أو بنية عقلية وبنية إيديولوجية ( بالمعنى العام والواسع لكلمة إيديولوجيا كما نبهنا من قبل ) .

يبقى بعد هذا ، السؤال الثاني الآف الذكر ، وهو ما يشكل صلب موضوعنا . هذا السؤال هو : أيها يعاني أزمة إبداع ؛ العقل العربي بما هو بنية عقلية ، أم الفكر العربي بوصفه بنية إيديولوجية ؟

قبل الجواب عن هذا السؤال لا بد من تحديد ما نعنيه بـ « الإبداع » أولاً ، وما تفصله بـ « أزمة الإبداع » ثانياً .

## ٢ - ما الإبداع ؟ وما « أزمة الإبداع » ؟

يتلون معنى كلمة إبداع ؛ بلون الحقل الإيديولوجي الذي تستعمل فيه ، ففي الحقل الدلّي والسياسي تعني كلمة « إبداع » ، سواء في الإسلام أو في المسيحية أو في اليهودية أو في الفلسفة المرتبطة بهذه الأديان : الخلق من عدم ، أي اختراع

## ثمة الإبداع

على المستوى المعرفي - انتهى بنا إلى جملة من النتائج ، نذكر هنا بما يتصل منها مباشرة بموضوعنا<sup>(١)</sup> .

لقد أبرزنا من خلال معطيات عدة ومتنوعة أن الخطاب العربي الحديث والمعاصر لم يسجل أي تقدم حقيقي في أية قضية من القضايا منذ أن ظهر في شكل خطاب يشرب بالهزيمة ويدعو إليها ، انطلاقاً من أواسط القرن الماضي . لقد بقي هذا الخطاب ، طوال هذه الفترة ، وما زال إلى اليوم ، سجيناً و بدائل ، يدور في حلقة مفرغة ، لا يتقدم إلا ليعود القهقري ، ليعتصر به الأمر في الأخير ، لدى كل قضية ، إما إلى إحسانها على المستقبل ، ، أو إلى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع في « أزمة » ، والانحسار في « عتق الزجاجة » . ومن هنا نجل لنا زمن الفكر العربي الحديث والمعاصر زمناً راكداً جامداً « ميتاً » أو قابلاً لأن يعمل على أساس أنه زمن « ميت » ، أو لاشيء يغير - حلى الأقل من ماجويات الأمور فيه إذا عومل على أساس أنه زمن ميت .

وعندما أخذنا في تحليل العوامل التي جعلت زمن الفكر العربي زمناً ميتاً يعاني من أزمة إبداع ، بالمعنى الذي حددناه سلفاً ، وجدنا أنه فكر محكوم بنموذج - سلف ، مشدود إلى عوارق ترسخت في داخله ، تتعلق أساساً بنوع الآلية الذهنية المنتجة له ، بالإضافة إلى كونه إشكالياً ملولاً ، يتعامل مع المكتبات الذهنية بوصفها معطيات واقعية ، ويكرس خطاب اللاعقل في عملة العقل . وفي إطار هذا التحليل أبرزنا في النموذج - السلف ، هو الذي يتحمل القسط الأكبر من المسؤولية فيما يعانيه الفكر العربي المعاصر من أزمة وفشل . ذلك أنه سواء تعلق الأمر بأمطروحات الداعية السلفي أو الداعية الليبرالي أو الداعية الماركسي ، فإن هناك دوماً ونموذج - سلف ، يشكل الإطار المرجعي لكل منهم ؛ به يفكر ، وعليه يقيس ، وفي ضوءه يرى ، ويوحى منه يقرأ ويؤول . وإذن فـ « النموذج - السلف » هو الذي يفتنى عوارق التقدم والإبداع في الفكر العربي ؛ فهو الذي يصرفه عن مواجهة الواقع ، ويدفع به إلى التعامل مع المكتبات الذهنية على أنها معطيات واقعية ، وأخيراً وليس آخراً ، هو الذي يجعل الذاكرة ، ومن ثم العاطفة واللاعقل ، تنوب فيه عن العقل .

يتضح ذلك إذا لاحظنا أن مفاهيمه ، أي المفاهيم المولفة في الخطاب العربي الحديث والمعاصر ، مستقاة كلها إما من الماضي العربي الإسلامي وإما من الحاضر الأوروبي ، حيث تدل تلك المقاهيم في كلتا الحالتين على واقع ليس هو الواقع العربي الراهن ، بل على واقع معتم غير محدد ، ومستسخ من صورة الماضي الممجّد ، أو من صورة « الغرب - المستقبل » المأمول .

من هنا كان انقطاع العلاقة بين الفكر العربي وموضوعه : الواقع العربي ، الشيء الذي يجعل من خطابه خطاب تضمين .

● انظر كتابنا : الخطاب العربي المعاصر ، دار الطليعة ، بيروت .

وأن الأصالة فيها توازن فيه القابلية للتحقق . والتحقق - كما قلنا - قد يكون تجريبياً ، وقد يكون منطقياً ، وفي كلتا الحالتين فهو يعني المطابقة مع شيء ما ، أو التعبير المطابق عنه . وإذن فالجدد في الفن والفلسفة لا تكون كذلك إلا إذا كانت تحمل شيئاً من معنى الاكتشاف ، والأصالة لا تكون أصالة إلا إذا كانت علامة على قابلية ذلك الاكتشاف للتعبير عن واقع معطى ، فنهى لو تجريبي ، تعبيراً مطابقاً .

وإذن فالحديث عن « أزمة إبداع » لا بد أن ينصرف إلى الجانبين معاً : الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف والقابلية للتحقق ( = المطابقة ) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإذا فهمنا « الأزمة » على أنها حالة من التوقف والتدهور تصيب كائنات ما ، مادياً كان أو فكرياً ، أصبح معنى « أزمة الإبداع » حالة من التوقف والتدهور على صعيد الجدة والأصالة ؛ أي حالة من التكرار والاجترار الرديين .

وبما أن موضوعنا هو الفكر ، فإن السؤال الذي يفرض نفسه الآن هو : أين تكمن الأزمة بهذا المعنى ؟ هل هي في الفكر بما هو أداة ؟ أم في الفكر بوصفه محتوى ؟ وبعبارة أخرى : ما الذي يعاني من أزمة إبداع ، أي من الانقراض إلى الجدة والأصالة ، هل الفكر العربي بوصفه بنية عقلية ، أم الفكر العربي بوصفه إيديولوجية ؟ .

الواقع أن الفصل بين الفكر أداة والفكر محتوى ليس سوى إجراء منهجي ؛ أما في الواقع فالفكر - الأدوات والفكر - المحتوى متداخلان ؛ ومن ثم فالأزمة التي تصيب أحدهما تنعكس مباشرة على الآخر . وإذن فالجواب عن السؤال المطروح جواب واضح : إن أزمة الإبداع - إذا سلمنا بوجودها - تتم الفكر العربي في كليته ؛ أداة ومحتوى . ومع ذلك فإن الضرورة المنهجية تفرض علينا الاحتفاظ بذلك الفصل الذي أقمناه بين الأداة والمحتوى في الفكر العربي ؛ ومن ثم فإنه سيكون علينا أن نحلل مظاهر الأزمة في الجانبين معاً : في البنية الإيديولوجية والبنية العقلية لهذا الفكر . وبما أن تحليل هذه المظاهر هو جزء من عمل بدائنه منذ سنوات ولما يتتبع بعد ، وبما أن هذه المداخلة لاتتسع لعرض مختلف النتائج التي توصلنا إليها ، ولا مناقشة جميع الأسئلة التي طرحناها أو مزاوتها مطروحة علينا ، فإننا سنقتصر هنا على رسم المخطوط العامة لموضوع يجب أن نواصل النظر واستئناف النظر فيه ، نحن المثقفين العرب ، إذا نحن أردنا في الواقع تحقيق نهضة فكرية متواصلة ومتجددة .

## ٣ - أزمة الإبداع في الخطاب العربي المعاصر

لقد حملنا في كتاب لنا صدر مؤخراً أنواع الخطاب العربي الحديث والمعاصر ، من خطاب نهضوي ، وخطاب سياسي ، وخطاب قومي ، وخطاب فلسفي ، تحليلاً إستيمولوجياً - تقنياً

« عصر التنوير » الأول ، على عهد العباسيين ، والتي تنسخت وتكسّست طوال عصر الجمود على التقليد . وهكذا انتهى بنا تحليل البنية الإيديولوجية للفكر العربي الحديث والمعاصر إلى اقتناع أساسي ، يتمثل في ضرورة تدشين خطاب جدي في نقد العقل العربي . إن نقد الفكر العربي من حيث المحتوى ، بالتركيز على نوع خطابه وطريقته في القول ، قد أساننا في النهاية إلى وضع الفكر العربي من حيث الأدلة في قصص الانهيار ، وإلى ضرورة إخضاعه للتحليل النقدي ؛ للتفكيك وإعادة البناء .

#### ٤ - أزمة نبوية .. أزمة عقل .. أزمة ثقافية

لقد انطلقنا في هذا القول من التمييز بين الفكر من حيث هو محتوى وأداة ، ثم انتهى بنا النقاش الذي أدرناه حول هذا التمييز إلى أن عبارة « الفكر العربي » في الموضوع الذي نحلّه : « أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر » - تصلح لأن يراد بها الجانبان معاً : الفكر بوصفه أداة والفكر بوصفه محتوى . والآن وقد انتهى بنا التحليل إلى مطلب أساسي ملح هو ضرورة نقد الفكر العربي بوصفه أداة أو فعلاً ، يجب أن نبداً بطرح السؤال التالي : هل الفكر بهذا المعنى ، أي بوصفه أداة « لاغير » ، خال هو نفسه من كل محتوى ؟ أوليست الأدلة - أي أدلة - جهازاً أو بنية ؟ ثم ألا يمكن التمييز في كل أداة أو جهاز بين الفاعلية التي تمارسها وما به قوام هذه الفاعلية ؟ إن الأدلة التي نخر الأرض بها - الفلاس مثلاً - تستمد قوتها ، ولتقل ماهيتها ، من فاعليتها ، أي الحفر ؛ ولكنها تستمد قدرتها على الحفر من أجزائها وطريقة تركيبها ، وكلملك من أسلوب استعمالها . أفلا ينطبق هذا أيضاً على « أداة التفكير » سواء سميناها « الفكر » أو « العقل » ؟

نلك إذن نقطة الانطلاق في العمل الثابت الذي أنجزنا منه الجزء الأول ، وسيظهر بعنوان « تكوين العقل العربي » - في الأسابيع القليلة القادمة ، والذي نعمل الآن على إعداد جزئه الثاني ، الذي سيحمل عنوان « بنية العقل العربي » ، والذي نأمل أن يجد طريقه إلى الطبع في مستقبل السنة القادمة . وفي عن البيان القول مرة أخرى إن كل ما نستطيع فعله في هذه المجالة هو رسم مخطط عام ونجريدي لمسار تفكيرنا في الموضوع ، وطريقة معالجتنا إياه .

لقد أشرنا من قبل إلى العلاقة العضوية التي تربط الفكر ، سواء بوصفه أداة أو محتوى ، بالمحيط الاجتماعي الثقافي الذي يتنص إليه هذا الفكر . وعلينا أن نضيف الآن أن عملية التفكير ذاتها لا تتم إلا داخل ثقافة معينة ويواسطتها . والتفكير بواسطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تشكل إحدائياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها ، وفي مقدمتها : الموروث الثقافي ، والمحيط الاجتماعي ، والنظرة إلى المستقبل ، بل النظرة إلى العالم ، إلى الكون والإنسان ، كما

لا خطاب مضمون . إن مفاهيم النهضة والثورة والأصالة والمعاصرة والشورى والديمقراطية والعروبة والإسلام والحكومة الإسلامية والوحدة العربية والاشتراكية والبيروقراطية والبروليتاريا والصراع الطبقي... إلخ ، مفاهيم غير محددة في الخطاب العربي ؛ بمعنى أنها لا تُجلب إلى شيء واضح ومحدد في الواقع العربي . ولذلك فهي عندما يوظفها هذا الخطاب تكون قابلة لأن يدخل بعضها مع بعض في علاقات غير مضبوطة ، فينوب بعضها عن بعض ، أو تستحيل إلى « بدائل » خطافية كلامية ، بدل أن تكون دَوَال على معطيات واقعية .

من هنا نتضح لنا حقيقة الصراع الإيديولوجي في الفكر العربي الحديث والمعاصر ، بوصفه صراعاً يقوده ، وينغذيه الاختلاف بين سلطتين مرجعيتين ، أو سلطات مرجعية متنافرة ، يشد كل منها صاحبه إلى النموذج الذي يشكل قوام تلك السلطة . ومن هنا كان الخطاب العربي المعاصر يطرح ، باسم الواقع العربي ، قضايا تجد أصلها وفصلها في النموذج - السلف لا في ذلك الواقع . ومن هنا أيضاً كانت المقاسم الإيديولوجية في الخطاب العربي المعاصر - وهي مستوردة كما قلنا ، إما من الماضي وإما من الغرب - مفاهيم تقوم بوظيفة التنويه والتضليل ؛ إنها تغطي على النقص في الجانب للمعرق داخل الخطاب الذي يوظفها ، أي الخطاب العربي المعاصر .

نلك هي الملاحظات العامة التي خرجنا بها ، في كتابنا الألف الذكر ، من تحليل الخطاب العربي الحديث والمعاصر تحليلاً إيديولوجياً منطقياً . وقد وضعتنا هذه الملاحظات أمام حقيقة تستمر عقم الفكر العربي المعاصر وتبائض خطابه ؛ حقيقة افتقار الذات العربية إلى الاستقلال التاريخي . ونحن عندما نقول « الذات العربية » نقصد الفكر العربي والوعي الذي يؤسس هذا الفكر . وافتقار الفكر العربي إلى الاستقلال التاريخي معناه أنه لا يستطيع التفكير في موضوعه إلا من خلال ما يلقاه من الآخر - الماضي أو الآخر - الغرب . أما افتقار الوعي الذي يؤسس هذا الفكر إلى الاستقلال التاريخي فمعناه أنه وعي مستلب مزيف ؛ وعي لا يضع حلمه موضع القابل للتحقيق ، ولا يشيده من خلال الشروط التي ترجع تحقيقه .

وإذن ، فالهزمة الأولى والأساسية للمطروحة على الفكر العربي هي تحقيق الاستقلال التاريخي للذات العربية ، وليس من سبيل إلى ذلك إلا بالتحرر أولاً وقبل كل شيء من سلطة النموذج - السلف ، وآليات التفكير التي يكرسها وتكرسه في آن واحد ؛ آليات المقايضة والمغاللة التي تقوم على قليس الغائب على الشاهد والمحاضر على الماضي . وهذا ما يتطلب إعادة بناء شاملة للفكر العربي من حيث هو أداة وعنوت قولها تدشين « عصر تنوير » جديد ، يتطوع مع الطريقة التي عولجت بها قضية النهضة منذ القرن الماضي ؛ الطريقة التي كانت في حقيقتها وجوهرها امتداداً لأساليب التفكير القديمة ، التي انحدرت إلى الفكر العربي من

ومطلسات وغيرها . ومعلوم أن هذا النظام العرفاني يكرس رؤية خاصة للعالم ، قوامها المشاركة والاتصال والتعاطف ، ويعتمد منهجاً في إنتاج المعرفة يقوم على العرفان ، أي الاتصال الرواحي المباشر بالموضوع ، والاندماج معه في وحدة كلية .

٣ - النظام المعرفي البرهاني ، الذي دخل إلى الثقافة العربية الإسلامية مع الترجمة ، وانطلاقاً من عصر المأمون بخاصة ، يتعلق الأمر أساساً بالنظام المعرفي الذي يؤسس العلوم والفلسفة اليونانية ، كما صاغ قضاياها أرسطو . ومعلوم أن هذا النظام اليوناني يقوم على رؤية للعالم مبنية على الترابط السببي ، ويكرس منهجاً في إنتاج المعرفة يقوم على الانتقال من مقدمات يضعها العقل ، إلى نتائج تلزم عنها منطقياً .

هذه النظم المعرفية الثلاثة ( البيان ، العرفان ، البرهان ) تعالمت في إطار من التداخل والتصادم داخل الثقافة العربية الإسلامية ، ابتداء من عصر التنوير . وقد كرسها الصراع السياسي على امتداد التاريخ الإسلامي بين الشيعة بمختلف فرقها ، التي كانت تتحتم النظام العرفاني أساساً لإيديولوجيتها السياسية والدينية ، وبين أهل السنة من معتزلة وأشاعرة وغيرهم ، الذين اعتمدوا النظام البياني أساساً لأهم الفكرة ، والدينية ، والسجاسية ، مع الاستجداد - من حين إلى آخر - بانصرام من النظام البرهاني ؛ الشر الذي فعلته الشيعة أيضاً من جانبها ، حيث عمل فلاسفتها ، خصوصاً الإسماعيليون والإشراقيون ، على تأسيس العرفان على البرهان ، على نحو ما عمد التكملةون الأشاعرة المتأخرون على تأسيس البيان على البرهان باصطناعهم المنطق الأرسطي أسلوباً في العررس والتفريق ، فكانت النتيجة عمليات التوفيق للمعرفة بين العقل والنقل ، بين الفلسفة والدين ؛ تلك العمليات التي تبلو في ظاهرها كما لو كانت محاولات لإيجاد ثقافة موحدة ، وتشيد تصورات للكون والإنسان متقاربة . غير أن ما كان يتم في حقيقة الأمر ، من خلال عمليات التلنفيق تلك ، هو تكريس مقولات ومفاهيم وتصورات متناقضة متنافرة داخل ساحة ثقافية واحدة ، على نحو أدى في نهاية الأمر إلى قيام بنية عقلية مفتوحة ومطاطة ، أخذت تفقد رقابتها الذاتية شيئاً فشيئاً على نحو جعلها في نهاية الأمر تنسج لكل التصورات والرؤى اللاعقلية ، ومنهجها تبريرها بتلويل الجانب الغيبي في الدين تأويلًا سحرياً ؛ أغنى التأويل الذي يقوم على إنكار السببية ، والقول بإمكان قلب الطبايع ، والإتيان بالخرافق .

لقد انتهى الصراع بين النظم المعرفية الثلاثة المذكورة بانتصار العرفان ، لا من حيث هو نظام معرفي مؤسس لإيديولوجيا سياسية أو دينية معينة ، بل بوصفه بديلاً لكل نظام معرفي آخر ، ولكل إيديولوجيا تريد تبرير سياسة ما ، أو تكريس واقع سياسي معين . إنه التصوف الذي اكتسح الساحة ، والساحة السببية بصفة خاصة ، فخلع خطاب اللاعقل لا إلى ملكة البيان

تجدها مكونات تلك الثقافة . ونحن عندما نتحدث عن « العقل العربي » في هذا الإطار إنما نعني به الفكر ، أو القوة الفكرية بوصفها أداة لإنتاج النظرى والفنى والعلمى ، صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيتها ، هي الثقافة العربية على وجه التحديد ؛ الثقافة التي تحمل معها تاريخ العرب الحضارى العام ، وتمتلك واقعهم ، أو تعبر عنه وعن طموحاتهم المستقبلية ، كما تحمل وتمكس في الوقت نفسه ، عوائق تقدمهم ، وأسباب تخلفهم الراهن وتعبير عنها .

لقد اخترنا إذن ربط « العقل العربي » بالثقافة التي يتبنى إليها ؛ الثقافة التي أنتجت ، والتي يعمل على إعادة إنتاجها . ومعنى ذلك أننا ننظر إلى العقل بوصفه عقلاً مكوناً *raison constitutive* حسب تعبير « لالاند » ؛ أي فاعلية متبعة لثقافة ؛ وعقلاً مكوناً *raison constituée* بحسب تعبير الفيلسوف نفسه ؛ أي مجموع المبادئ والقواعد الفكرية للمؤسسة لتلك الفاعلية ، التي تشكل في الوقت ذاته القاعدة *base* الإستمولوجية لتلك الثقافة أو نظامها المعرفي . وواضح أن هذا الربط يعطى لمعبرة « العقل العربي » ما يبررها « فهو « عربى » بمعنى أنه قد تكون داخل الثقافة العربية ، في الوقت نفسه الذي يسهم فيه في تكوينها وإعطائها خصوصيتها ؛ كما أنه - أي هذا الربط - يمكننا من تحليل مكونات هذا العقل ورصد نشاط بنيتة على أرضية ملموسة ومشخصة ، هي الثقافة العربية ونظمها المعرفية . نقول ، لأن « نظمها المعرفية » بالجمع ، لأنظماها المعرفي ، بالقرء ؛ لأن التحليل على بنا إلى رصد ثلاثة نظم معرفية متميزة ومتصادمة ، في الثقافة العربية ، وذلك منذ بداية تشكلها بوصفها ثقافة عقلية ، مع عصر التنوير والترجمة ، أغنى العصر العباسي الأول . هذه النظم المعرفية الثلاثة يقدم كل منها رؤية خاصة للعالم ، ويوظف مفاهيم معينة وآليات في إنتاج المعرفة معينة كذلك . وهذه النظم الثلاثة هي :

١ - النظام المعرفي البياني ، الذي تحمله اللغة العربية ؛ وقد كان يؤسس وحده المجال التداولي والحقل المعرفي للفكر العربي على عهد الرسول والخلفاء الراشدين والدولة الأموية . لقد تقن هذا النظام البياني ، رؤية ومفاهيم ومنهجية ، من خلال نشأة العلوم العربية الإسلامية الخالصة ونموها ؛ أغنى النحو واللغة والفقه والكلام والبالغة ، فأصبح يكرس رؤية للعالم قائمة على الانفصال واللاسيبية ، ومنهجا في إنتاج المعرفة قوامه قياس الغائب على الشاهد أو الفرع على الأصل .

٢ - النظام المعرفي العرفاني ( التنوصي ) ؛ وقد انتقل إلى الدائرة العربية من الموروث الثقافي السابق على الإسلام ؛ وذلك منذ أوائل العصر العباسي ، حين أخذ يحل مواقع أساسية في الثقافة العربية ؛ الفكر الشيعة ، والفلسفة الإسماعيلية بخاصة ؛ بالإضافة إلى التصوف والفلسفة الفيقضية وكل التيارات الإشراقية والعلوم « السرية » من كيمياء وتنجيم وسحر

والبرهان ، مملكة النقل ومملكة العقل فحسب ، بل إلى مملكة العامة كذلك ، مملكة التقليد والتسليم ؛ مملكة الجمهور الواسع الأمي ، فكانت الأريطة الصوفية ، ونظام المشايخ والطرق ، هي الأطر الاجتماعية ، الثقافية والسياسية ، التي يسرى فيها ويتدفق من حولها اللامعقول بلباسه اللين الذي حول العامة إلى قوة مادية تقف بالمرد لكل غضة عقلية أو حركة إصلاحية . ذلك هو عصر الانحطاط الذي سجل استقالة العقل العربي ، البنيان منه والبرهان .

كيف نفسر هذه الاستقالة ؟ .

## • - السياسة والعلم في الثقافة العربية

وشروط تجاوز الأزمة .

الواقع أن أي تحليل لتاريخ الفكر العربي والثقافة العربية ، سواء كان من منظور تاريخي أو من منظور بنوي ، سيظل ناقصا ، وستكون نتائجه مضللة إذا لم يأخذ في حسابه دور السياسة في توجيه هذا الفكر وتحديد مساره ومترجاته . ذلك لأن الإسلام ، أعنى الإسلام التاريخي الواقعي ، كان في آن واحد ديناً ودولة . وبما أن الفكر الذي كان حاضراً في الصراع الإيديولوجي داخل الإسلام - الدولة كان فكراً دينياً ، أو - على الأقل - في علاقة مباشرة مع الدين ، فإنه كان أيضاً ، ولهذا السبب ، في علاقة مباشرة مع السياسة . ليس هذا وحسب ، بل إن العلاقة بين الفكر والسياسة داخل الإسلام - الدولة لم تكن تتحدد بسياسة الحاضر وحده ، كما هو الشأن في المجتمعات المعاصرة ، بل كانت تتحدد أيضاً بسياسة الماضي . ذلك لأن سياسة «الحاضر» ، سواء بالنسبة للدولة أو للمعارضة ، إنما كانت تجد تبريرها في سياسة الماضي . ومن هنا ظل الماضي السياسي يعدل على الدوام أصلاً للشرع . إنه المضمون الحقيقي للإجماع ؛ «إجماع السلف» ؛ الأصل الثالث من أصول التشريع في الإسلام .

ما نريد إبرازه من خلال هذه الملاحظات السريعة هو أن الدور المحرك للحياة الثقافية في التاريخ العربي الإسلامي كان للسياسة . لقد قامت السياسة في الساحة الثقافية العربية بالدور نفسه الذي قام به العلم في الثقافة الأوروبية . إن الفصل بين الدولة والكنيسة في أوروبا قد جعل العلم يخاضع للكنيسة ، فأصبح بذلك طرفاً في الصراع . ولا نتاجاً هنا إلى إبراز الأهمية التاريخية التي كانت للصراع بين العلم والكنيسة في تطور الفكر الأوروبي ، وتقديمه ؛ فكل من له إلمام بتاريخ هذا الفكر يعرف أن الثورات الحاسمة داخله كانت ثورات علمية ، من «كوبرنيك» إلى «جاليليو» إلى «نيوتن» إلى «أينشتاين» و«ماكس بلانك» إلى «الفرق» العلمية للمعاصرة . ولا نقصد هنا تطبيقات العلم ، من أجهزة وآلات وصناعات ، بل نقصد أساساً آثاره العميقة ، بل تأثيره الحاسم على مستوى تغير المفاهيم وتحديد الرؤى ، ومن

ثم في إعادة بنية النقل وتنشيط فعالياته بصورة مستمرة . أما في الإسلام ، حيث لا كنيسة ، فلم يكن للعلم خصم مباشر ، ومن ثم لم يكن طرفاً في الصراع . إن الصراع كان يجري بين الإسلام - الدولة والإسلام - المعارضة ، فكان صراعاً يكتسي صورة عارسة السياسة في الدين والدين في السياسة . أما العلم ، علم الخوازمي والبيروني وابن الهيثم وابن النفيس وغيرهم فكان يقع خارج حلبة الصراع ، ولذلك لم يكن له أي دور يذكر في المعارك الفكرية والإيديولوجية ، ومن ثم لم يسهم في تغذية العقل العربي أو في تجديد قوالبه وفحص قنانيه ومبانيه ، فبقى الزمان الثقافي العربي هو هو ؛ بقي مستنداً على بساط واحد من نهاية عصر التنوير إلى بداية عصر ما بعد ابن خلدون ، إلى قيام النهضة العربية الحديثة ، إلى أيامنا هذه .

من هنا كانت أزمة الفكر العربي المعاصر أو أزمة الإبداع فيه . إنها أزمة بنوية ؛ أزمة عقل قوامه مفاهيم ومقولات وآليات ذهنية تنتمي إلى ثلاثة نظم معرفية متنافرة ، تكلست وتجمدت فيها الحياة باكتساح الطرق الصوفية ورؤاها السحرية الخرافية للساحة الاجتماعية الثقافية اكتساحاً شاملاً . وقبل ذلك ويعددها إنها أزمة ثقافة ارتبطت منذ بداية تشكلها بالسياسة ، فكانت السياسة فيها ، لا العلم ، هي المنصر المحرك ؛ على نحو جعلها تنحصر على الدوام لتقليبات السياسة وتأثر بتجاسمها وانحطاطها ، وتنحط بانحطاطها .

كيف يمكن إذن تجاوز هذه الأزمة ، أزمة العقل العربي والثقافة العربية ؟ كيف يمكن بحث الحياة في هذا العقل ؟ كيف يمكن إعادة الاستقلال التاريخي للذات العربية ؟ كيف يمكن جعل الفكر العربي قادراً على الإبداع ؛ على الإنتاج إنشاجاً يتصف في آن واحد بالجددة والأصالة ؟

أستلزمة متعلدة ، ولكنها تطرح قضية واحدة ، قضية إعادة بناء الذات العربية بالشكل الذي يجعلها قادرة على مجابهة تحديات العصر ، والاستجابة لمتطلباته . وفي رأينا أن إعادة بناء الحاضر يجب أن تتم في آن واحد مع عملية إعادة بناء الماضي . وذلك بتفكيك عناصره ، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه بصورة تجعله كلاً جليداً قادراً على أن يؤسس نهضة ؛ على أن يكون أرضاً لأقدام المستقبل . إن النهضة ، أية نهضة ، لا بد أن تطلق من تراث تعيد بنائه مستهلفة بما جاوزته . ومن الخطأ الجسيم الاعتقاد في أن الذات العربية يمكن أن تنهض بالرجوع إلى الماضي و«اختيار ما يصلح منه» ، كما أنه من الخطأ الجسيم كذلك الاعتقاد في أن هذه الذات يمكن أن تنهض بالإعراض الكلي عن ماضيها والانتماء في تراث غير تراثها ، أو الانغماس في حاضر يتقدمها بمسافات شاسعة . كلا ؛ إن الإنسان لا يمكن أن يبدع إلا داخل ثقافته ، وانطلاقاً من تراثه . إن الإبداع بمعنى التجديد لا يصلح إلا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتلاله وقبضه



التربة إلا الفلسفة ، فلسفة العلم بكيفية خاصة .

نعم إن المهام المطروحة تتطلب وضع إستراتيجية شاملة على مستوى التعامل مع الماضي والحاضر كما على مستوى متطلبات بناء المستقبل . وليس من الضروري ان ينتظر المثقفون من الحكومات العربية الراهنة القيام بوضع مثل هذه الإستراتيجية . إن التهميزات الفكرية التي عرفها التاريخ لم تخطط لها الحكومات ، بل كانت في الغالب من عمل نخبة تحمل همّ الحاضر والمستقبل ؛ نخبة تستقطب النشاط الفكري في بلادها بما تقيمه من حوار بين أفرادها وما تشبعه في الوسط الثقافي العام المحيط بها من روح علمية نقدية - ورؤى فلسفية مستقبلية .

إن الحاجة تدعو إذن إلى قيام إنتلجنسيا عربية جديدة ؛ عربية بانتظامها في التراث العربي لتجديده من الداخل ؛ وجديدة بانتظامها في الفكر العالمي المعاصر ، ومواكبتها له بقصد توظيف أدواته المنهجية ورؤاه العلمية في إعادة بناء الماضي وتغيير الحاضر ، وتشيد المستقبل . إنه بدون هذه النخبة الإنلجنسبية سيبقى الفكر العربي سجين المعارف القديمة يحترقها على أنها جديدة ، وسيظل يعاني لا من أزمة إبداع فحسب ، بل ربما من سكرات الموت وخطر الانقراض .

ونجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم بتقدمه .

إن الأهم لا يدع ، خصوصا في عصر كله علم وتقنية . وإذا كان الأهم في عصرنا الحاضر هو من يعرف لغة واحدة ويتلقى - من ثم - داخل ثقافة واحدة ، فإن أزمة الإبداع ، منظوراً إليها في ضوء معطيات عصرنا لا يمكن تجاوزها إلا بتعميم المعرفة الكافية والضرورية باللغات الأجنبية الحية المعاصرة بين المثقفين وفي المدارس والجامعات من جهة ، وبالعامل على إعادة قراءة تراثنا قراءة نقدية معاصرة تستوعب المفاهيم والمناهج الجديدة وتوظفها في خدمة الموضوع لا أن يكون الموضوع في خدمتها من جهة ثانية ، وبالإضافة إلى الانكباب المتواصل على تحليل واقعنا والإنصات إلى ترجيعاته ونغماته من جهة ثالثة .

عل أن العمل في هذه الواجهات الثلاث سيكون غير منتج ، ما لم يكن مرافقا بحملة واسعة من أجل نشر المعرفة العلمية على أوسع نطاق . ولنا نقصد هنا نتائج العلم ، كشوفه ومنجزاته ، بل نقصد بصورة خاصة فلسفة العلم ؛ أعني المفاهيم وطرق التفكير المؤسسة لكل معرفة علمية . إننا نستهلك العلم في منجزاته ، ولكننا لا نستنتجه ، والسبب واضح ؛ إننا لم نتمكن بعد من تهيئة التربة الصالحة لغرس شجرته ، وليست هذه

## الإبداع والمشروع الحضارى أستور عبد الملك

إلى الرائد المبدع العلم  
الشيخ سيد درويش

١ - إن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل / التقليد » - في مقابل « الإبداع » - يمثل ، في جوهر الأمر ، الانتقال من مرحلة تبعية أمتنا العربية إلى مرحلة التحرك من أجل التحرر والسيادة ، وتحديد مكانة متميزة في قلب النظام العالمى المتغير .

إن ظهور مفهوم « الإبداع » في قلب علوم الإنسان والمجتمع ، يمثل حقيقة ظاهرة غير مألوفة ، لا في المصطلح العربى فحسب ، بل في المصطلح العالمى في هذه المجالات كذلك . ويكفى أن تأمل الموقف قبل الحرب العالمية ، أى في الثلاثينيات بل وبعدها ، حتى نهاية الستينيات . كان الموقف آنذاك يدور حول مفاهيم « التطور » و « اللحاق بالطلاع » و « التجديد » ، وفى ندرة من الظروف حول مفهوم « التنوع » . كان الجواب كله - فى مختلف دوائر الشرق الحضارى ، وكذا فى المجتمعات الصناعية الاشتراكية الجديدة فى أوروبا - يتجه إلى اللحاق بركب ما خلقته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة ، وهذا ما دعم جو « التقليد » ، وجعل من غير المألوف التحدث عما فيه تفرد المجتمعات اللامركزية أو تمايزها ، أى مجتمعات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وكذا المجتمعات الاشتراكية الجديدة . ومن هنا جاء هذا الجواب السائد ؛ ومن هنا كان مفهوم « الإبداع » أقرب ما يكون إلى الدعوة لـ « البدعة » ، بخل ما فى ذلك من أجواء غير مستقرة ، أو مألوفة ، نفسيا وقيما .

creativity ، وانتشر هذا المفهوم انتشاراً سريعاً ، منذ قيام « جامعة الأمم المتحدة » ، التى قلعت مشروعات الإبداع الفكرى « الذئب » فى مختلف المناطق الجيو - ثقافية ، التى انتقل إلى منظمة اليونسكو ، حيث أصبح برنامجاً رئيساً لها ، ودخل دخولاً سريعاً ، من كل الأبواب ، إلى كل مجالات الحركة الثقافية ، بما فى ذلك مجالات الفنون بطبيعة الأمر ، وذلك فى أنحاء المعمورة كافة .

كان هذا رصيد السنوات العشر الماضية ؛ وهو الرصيد الذى على أسامه نقف اليوم في قاهرة المزم ، فى قلب أمتنا

ثم جاءت مرحلة الانكسار ومرحلة ظهور الشرق الحضارى على الساحة العالمية من خلال أرضية واسعة جدا من حركات التحرر والثورة ، إيجابيا وسلبيا ، عبر تناقضات هائلة ، وحركات ريادة ، وكذا انتكاسات وثقة ، شكلت تاريخ الإنسانية منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة خلال حقبة التنوير ، وعلى وجه التحديد بين ١٩٤٩ و ١٩٧٣ ، أى بين تحرير الصين وحرب أكتوبر . هكذا تشكل الإطار التاريخي ؛ الأرضية الاجتماعية ، لتكوّن مفهوم الإبداع . وقد بدأ هذا بحث فى قطاع العلوم الإنسانية والاجتماعية ، فى صورة الإبداع الذى endogenous

إن الهجوم المضاد الشامل سوف يستمر مع نمو كل مؤشرات الحياة الاجتماعية لوطن العربي ، وبنسبة إلى جانب مع مناطق مهمة من القارات الثلاث ، وبخاصة في الشرق الحضاري ، أي في آسيا والأمة العربية على وجه التحديد . ومن الواضح أيضا أن المجتمع الصناعي المتقدم في قطاعه التقليدي ، أي الرأسمالي الغربي ، يمر الآن بمرحلة صعبة من تباطو معدل النمو ، الذي يطلق عليه عبادة وبخاذا « الأزمة » ، وهو ليس كذلك ؛ في حين يشهد القطاع الجديد ، أي الاشتراكي من العالم الغربي ، تثبيتا لحلم المسار ، يؤدي إلى تقدم مطرد للقوة السياسية والعسكرية القائمة على أساس قاعدة اقتصادية وصناعية وتكنولوجية أكثر تقدما ، وإن كان مستوى المعيشة لا يزال في مكانة أقل تقدما منه في الدول الرأسمالية الصناعية . ثم إن تكون مركز القوة العالمية الثالث حول الصين ، بالاعتماد على الترسات الصناعية الحديثة اليابانية ، يزداد أهمية ستة بعد ستة ، حتى أنه صار من المعقول أن يلعب دورا فعالا في نهاية هذا القرن على مستوى عالمي ، وبخاصة في غرب المنطقة الأفريقية - الآسيوية ، وأمتا العربية في قلبها . وخلاصة هذا السرد التحليلي السريع هي : أن العالم العربي - على الرغم من الحصار المضروب حوله اليوم ، وإجهاض النهضة الحضارية المرتقبة حتى الآن - يحتل مكانة واضحة في جبهة المجتمعات والشعوب والأمم التي تتحرك بشكل تدريجي مؤكدا عبر الأزمان والانكاسات نحو احتلال مكانتها الفعالة في تحريك مفاتيح المبادرة التاريخية . وهذا ما تعنيه عبارة « ربيع الشرق » الذي بدأ يبغ على النظام العالمي ، تحقيقا لنظام أكثر عدالة وإنسانية ، يقوم على أساس إسهامات الحضارات والثقافات الكبرى في العالم ، بدلا من هيمنة القطاع المتقدم في الغرب على مصائر الإنسانية ، وفرض أنماطه ونظمه وبخاياه ومثله على « هوامش العالم » بواسطة النقل والحصص المنطقي .

٣ - فكرة الإبداع ، إذن ، تنبع من الذات المعنية ، أي من مجتمع قومي محدد على وجه التخصيص . ومن هنا فإن فكرة الإبداع ، أو تصور مفهوم الإبداع على وجه التحديد ، يقتضي أغلب الأحيان بالذاتية ، بحيث تصبح تسمية « الإبداع الذاتي » هي التسمية الغالبة ، منذ سنوات قلائل ، في هذا المجال .

الإبداع الذاتي ، أي الاعتماد على الخصوصية الذاتية لتقديم مضامين ومساالك جديدة ، غير منقولة ، لمواجهة تحديات إشكالية التحديث ، ومواجهة العصر ، ومواجهة الصراعات ، ولطرح تساؤلات جديدة بما يصاحبها - أحيانا - من إجابات جزئية ، جريئة ، ودينامية . وفي هذا الجهد ، وهذا الإطار ، وانطلاقا من هذا النسيج ، يمكن أن يربط الإبداع ، فعلة ، إلى ترسالات التراث ، أي إلى التراكيب من منجزات الخصوصية الثقافية المتميزة وإمكاناتها ، أي - في كلمة - إلى الماضي الحي . لا

العربية ، متعين عن أبعاد الإبداع العربي ومعانيه ورؤاه ، مع اهتمام خاص بقطاع الفنون والأدب ، في إطار هذا المهرجان الأول للإبداع العربي .

٢ - انطلاقا من هذه الأرضية تتسائل بانيه ذي بده : ما مكانة أمتنا العربية من الحضارات التاريخية والاجتماعية التي تحدد إمكان الإبداع على مستوى واسع وقطاع ؟ اللحظة التاريخية ، أولا . الحديث حول « أزمة الأمة العربية » و« لزوم التحرك العربي » و« انكسار المسار العربي - أي الحديث عن الوجه السالب للعالم العربي في نهاية القرن العشرين - يسود البيئة الثقافية والسياسية العربية منذ نحو عشر سنوات . ولا شك أن عدم تحقيق تجارب الوحدة السياسية العربية ، بعد تجربة الجمهورية العربية المتحدة ، وتجارب أخرى مواكبة ، وكذا مسألة شعب فلسطين الباسل ، وتصعيد الأوان التراجع بين عدد من الدول العربية ، والإفادة المحنونة جدا من ملاح التفت لبناء أركان القوة العربية الشاملة ، بالإضافة إلى محاولة عزل مصر وتحقيق واحتجابها ، ثم هجرة العقول والطاقت من العواصم السياسية والثقافية إلى الهوامش ، بل إلى خارج الدائرة العربية - لا شك أن هذه الظواهر ، ضمن كثير من الظواهر الثانوية الأخرى ، تؤكد معنى السلبية ، أو - على أحسن تقدير - اللانجائية التاريخية . ولهم في هذا الصدد أن تسع النظرة ، بحيث تشمل رقعة أوسع من العالم ، وبخاصة في القارات الثلاث ، أي آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . عندئذ سوف يبدو بوضوح وجلاء أن الوقوف في وجه الموجة العربية إنما جاء نتيجة لشراسة الهجوم الاستعماري والصهيوني العالمي المضاد في المقام الأول ، وهو الهجوم الذي أوشك أن يعيد السلام العالمي بشكل خطر حقا منذ عدة سنوات . وقد ترتب على هذا الهجوم المضاد الشامل تأزم مناطق بأسرها من القارات الثلاث : انتشار المجاعة في رقعة واسعة من أفريقيا ، والتزايد المطرد في ديون أمريكا الوسطى والجنوبية للدول الكبرى ، وانتشار الصدمات المعنوية في القوس الجنوبي من آسيا ، وإن كانت القارة الآسيوية - ومثل ٦٠٪ من مجموع الإنسانية - وبخاصة في شرقها ، حققت تقدما لافتا للأقطار من حيث التحديث ، والتنمية الاقتصادية والصناعية ، والتكنولوجيا ، ومستوى المعيشة ، حول ريادة الترسات اليابانية ، ونجاح الصين في تحقيق نمو مطرد بعد تحريرها . ولكن ضربات الهجوم المضاد الشامل تركزت على أمتنا العربية ، وبخاصة على قلبها مصر ، لخطر الجبهة العربية ، وإهدار طاقتها ، وإضعاف مكانتها . وقد تحقق من ذلك الشيء الكثير ، ولكن الهدف الاستراتيجي لا يزال بعيدا . المثال . إن جميع مؤشرات الاقتصاد ، والاجتماع ، والتعليم والثقافة ، والعلوم والتكنولوجيا ، والقوة المسلحة الدفاعية والهجومية ، وكذا المؤشرات السكانية ، تشير إلى أن طاقات العالم العربي في نمو مطرد ، وإن كان ذلك النمو لا يزال بعيدا عن تحريك معاني النهضة الحضارية المرموقة .

«تراث» في مقابل «التجديد»، ولكننا «التراث» أساس للإبداع.

ومن هنا كان لزاماً علينا أن نوضح أن «التراث» لا يمثل مجالاً من الأحوال ككتلة جامدة، ثابتة، من المفاهيم والأنماط السلوكية التي يمكن تقليدها، أي نقلها إلى الواقع الحي، أو الانكاز عليها للصقل كل ما يرتقب في المستقبل. فالتراث مفهوم واسع ذو قيمة عملية، يسهل إدراكه والإفادة منه، ولكنه، في الأساس، مجموعة الإجابات الرائدة - أي مجموعة حركات الإبداع الذاتي - التي ظهرت عبر التاريخ، وتراكمت، وشكلت - على نحو تدريجي - تراكيب أكثر تعقيداً وشمولاً، بالشيء لتساليات وإشكالات وتحديات لم تكن في أنها مرتقبة، أو معروفة، أو مدركة بشكل مسبق. ومعنى هذا أن التراث هو هرم الحركات والاجتهادات الإبداعية، وليس مستودعاً للوصفات الجاهزة التي يمكن استعمالها انطلاقاً إلى المستقبل. فبين هرم الريادات هذا وكل ما يرتقب في المستقبل، تكون لحظة الاختيار في مواجهة التحدي؛ لحظة قبول الغيرية، لحظة ممارسة الجديد، لحظة قرار المبادرة الرائدة؛ لحظة الإبداع. وهذه اللحظة هي في حقيقة الأمر عملية جدلية مركبة، تسير عبر تناقضاتها المتوترة في دروب لم تمر بها مسارات الماضي التي شكلت طريق تكون التجمع التراثي.

فلذا نظرنّا إلى التراث من هذه الزاوية، أي زاوية تشكله الموضوع عبر التاريخ بوصفه عملية وليس معطى جامداً، أصبحت دراسته تشكل تدريجياً عملياً نافعا لمواجهة ما نلقاه اليوم من إشكاليات وتحديات ومعضلات متميزة؛ لأنه يتحول من مستودع جامد إلى أداة منهجية نافعة لممارسة المسؤولية الذاتية الآتية، المتجهة إلى المستقبل بكامل قوتها، في جو محط ثري، خصيب، متموج، يؤكد أن الإبداع ممكن، ولكنه - أولاً وقبل كل شيء - اجتهد، وإرادة، وإصرار، ومواجهة للتحدي. إنه - في كلمة - عملية فتح، وليس عملية تقليد، حتى ولو كان هذا التقليد في هذه المرة تقليداً للذات لا للغير.

٤ - كيف إذن تتم المواجهة بين الإبداع والإطار الذي لولاه لا يمكن أن يكون؟ كيف يمكن أن يلتقي السهم والإطار؟

هنا تأتي أهمية المشروع؛ أي تخطيط المسار في حدود ومستوى معينين، ذلك المسار الذي في قلبه، وانطلاقاً من التبعة الممكنة في إطاره، وفي إطاره فقط، تنطلق الرائدة، وينطلق الإبداع.

إن فكرة «المشروع» فكرة قديمة - حديثة. هي فكرة قديمة، عرفناها في العصر الحديث، وفي قرننا هذا على وجه التحديد: باسم «الخطة» أو «التخطيط»؛ فهي كل مجتمع يصور إلى التقدم نرى أنه لزاماً على النخبة الحاكمة، أو الطبقة السياسية، أن تتخذ خطة للإنتاج والعمل، لتحقيق الهدف المنشود. وقد تكون هذه الخطة في إطار الفكر الاجتماعي المتفتح، أو الفكر

الأوتوقراطي. ثم يلحظ الدارسون أن فكرة الخطة أو التخطيط معروفة منذ أقدم العصور. أليس هي في واقع الأمر جوهر سياسة كل وجود يهدف إلى تأكيد ذاته في إطاره الجغرافي التاريخي، أو في منطته، أو في عالم أوسع كان يعرف دائماً بأنه «العالم»، حتى تحققت عالية العالم في هذا القرن؟

لهم هنا أن نلحظ أن المشروع - على قدمه، وعلى الرغم من حداثة تسميته - ينقسم إلى أنواع ثلاثة:

(أ) هناك أولاً «المشروع الاجتماعي» - وهو الذي يتخذ في المعتاد شكل البرنامج لحزب معين، أو حكومة معينة، أو نظام، أو دولة، حسب الظروف القائمة في كل مجتمع والمشروع الاجتماعي جوهر تنظيم الموارد، من حيث الإنتاج والتوزيع، ومن ثم تنظيم هيكل النظام الاجتماعي، وتحديد مركز الثقل فيه بين أيلدي فئة أو فئات معينة، أو بين رقة أكبر من القوى الاجتماعية. والجديد في فكرة المشروع، عند مقارنته بالبرنامج، أن المشروع يتسدى في الماكوف مدة حكم معين، وينسحب على مرحلة زمنية متوسطة، تشمل عدداً من فترات الحكم التقلدية؛ أي أنه يهدف إلى تشكيل الأرضية الاجتماعية لبلد معين على مدى متوسط من الزمن. ومن هنا يتخذ المشروع الاجتماعي المكانة الأولى من مختلف المشاريع - على الأقل في عصرنا الحديث. فهو يجمع بين اللا - مرحلية والزمان البعيد بشكل معقول يبدو واقعياً؛ أي أنه يقع في منزلة بين المتزئين؛ فهو أفضل وأصح من مجرد البرنامج السياسي، وهو أقل شمولاً من الأهداف التاريخية بعيدة المدى والمثال.

(ب) ثم يأتي «المشروع القومي»؛ وهو في واقع الأمر مشروع شامل ينبثق من القوى الحية في مجتمع ما عند نقطة التهديد واستثمار غالبية المواطنين بأنه لا بد من سياسة للإنقاذ وتجديد السلم. إن الصفة المميزة للمشروع القومي هي أنه يتعدى الأرضية الاقتصادية - الاجتماعية، وكذا الأرضية السياسية، إلى المشروع الأكثر انتشاراً، أي المشروع الاجتماعي، ويعمل على إعادة تشكيل الحياة الاجتماعية، في إطار الوطن بأسره، وباسم جميع عناصره التكوينية المتنافسة، انطلاقاً من مبادئ عامة يلفح حولها الوطن، سواء أكانت آتية، أي مبادئ ثورة أو مقاومة أو تحرير، أم كانت تاريخية، أي مستمدة من مسيرة طويلة مثل، الأزمة الآتية آخر مراحلها، بما تطرحه من تحديات لا بد من مواجهتها لاستمرار المسيرة في شكل مجتمع معين، أي مجتمع قومي على أرض وطنه.

(ج) وأخيراً، أو هكذا يتبدى الأمر أمامنا، يأتي «المشروع الحضاري». والفكرة وكذا التسمية تبدوان كأنهما جديدتان حداثتان. إنه مشروع شامل يجمع بين الخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآتية والرؤية المستقبلية. مشروع يضع في المقام الأول علاقة ما هو قائم - الفرد والجماعة - مع مسيرة

الشعوب ، ولحارلتها تأكيد شخصيتها الحضارية والثقافية والقومية .

• - كيف ، إذن ، يمكن أن نعرف المشروع الحضارى ؟ وما سماته المميزة ؟

(أ) للمشروع الحضارى يتميز عن النوعين الآخرين بأنه مشروع شامل ، من حيث أنه يهدف بشكل صريح وواضح إلى أن يكون الإطار الأعم لكل الحطط والمشروعات والمبادرات داخل مجتمع معين ، وفي أغلب الأحيان بالنسبة لعدد المجتمعات القومية التى تشكل دائرة جيو - ثقافية (وأحيانا لعدد من هذه الدوائر الجيو - ثقافية) فى قالب أعم ، هو القالب الحضارى الشامل ، كقالب الشرق الحضارى ، أو قالب الغرب الحضارى . وهو شامل - من ناحية أخرى - من حيث إنه يجمع بين أطراف الزمان ، أى أطراف المسيرة الزمنية للمجتمعات المعنية منذ تكوينها وحتى مستقبلها المتطور . فهو شامل - إذن - بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وليس على وجه التعميم .

(ب) وجوهر المشروع الحضارى يتمثل فى أنه يهدف إلى تمجيد مكانة صاحب المشروع - أى مجموعة المجتمعات القومية أو المناطق الجيوثقافية - من المسيرة التاريخية للإنسانية جمعاء أولا ، وللمجموعة المعنية على وجه التحديد ثانيا . إنه ي طرح هذا السؤال : من نحن بالنسبة لحركة التاريخ التى نحن فى قلب عملية تشكيلها على نحو فعال ، وبإرادة وريادة واضحة ؟ ثم هذا السؤال : كيف يمكن أن نصبح طرفا فعالا فى المبادرة التاريخية ؟ وهى المبادرة التى تشمل بشكل تكوينى الريادة الفكرية والعلمية والفنية ، ابتداء من الريادة السياسية ، أى أنها تشمل بشكل تكوينى جميع نواحي الإبداع وأنواعه .

(ج) وفى قلب هذه العملية كلها ، يعمل المشروع الحضارى على إدراك المؤثرات والعوامل التى صاغت ولا تزال تصرغ مفهوم العالم فى نظر المجتمع أو المنطقة الجيو - ثقافية صاحبة الشأن . ومفهوم العالم يتشكل فى الأساس من إدراك حقيقة المكان بالنسبة للدوائر المحيطة ، وفى بعض الأحيان فى إدراك وعبرية المكان ، أى فى إدراك العلاقة بين الإطار الجغرافى - التاريخى ، فى دائريته الداخلية المحلية ، والخارجية الجيو - سياسية ، والدوائر المحيطة التى منها يتكون العالم ، وهى رقعة ظلت محصورة تماما فى العصور القديمة ، ولم تسع إلا ببطء ، من خلال طفرات تمثلت فى مراحل تكون الإمبراطوريات ، حتى تشكل وعى «عالية العالم» فى مطلع هذا القرن بفضل الكهرباء والواصلات الحديثة ، الشخ . إن مفهوم العالم مرتبط ارتباطا عضويا بصور الزمان ، وهو تصور يختلف فى الأطر الحضارية والدوائر الجيو - ثقافية القومية وفقا للأظمة الفكرية والدينية والفلسفية التى تسودها . إن مفهوم العالم والزمان فى حضارة مصر الفرعونية ، وفى الأمة الإسلامية ، وفى القارة الصينية ،

الزمان ؛ مشروع يخلق البعد الأعظم على المتغيرات المباشرة ؛ مشروع يمت ، أو هكذا يبدو ، إلى فلسفة التاريخ ، أكثر مما يندرج فى إطار المأثور والممكن . وسوف نعرض فيما يلي لمقوماته وأركانه ؛ ويكفى هنا أن نذكر أنه أحدث الأنواع الثلاثة لفكرة المشروع . ولم تبدأ الدعوة إليه ، فيها استطاعت أن تعرض له من رسائل ، إلا منذ وقت قصير ، وعلى وجه التحديد منذ ربيع ١٩٧٣ .

إن تشعب المشروع فى تاريخنا المعاصر إلى هذه الأنواع الثلاثة ، يدل على أن المشروع الاجتماعى ، وكذا المشروع القومى ، تسابقا منذ عصر الثورات الأوروبية وموجات التحرر الوطنى فى أرجاء الشرق الحضارى ؛ فى حين لم يظهر المشروع الحضارى فى أفق علوم الإنسان والاجتماع إلا منذ سنوات قلائل حقا .

وقد ذهب مفكرو الضرب الصناعى إلى أن «المشروع الاجتماعى» هو الإبداع السياسى والفكرى المتميز ، عندما نأى به نفر من قادة أوروبا الغربية فى الستينيات ، وكان برامج الأحزاب الكبرى ، بل مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل منذ عصر الثورات والتحرر ، كانت على غير ذلك . ولكنها الموجة الجديدة التى أريد لها أن تكون تجديدية ، بل ريادة . وقد ترتب على الهجوم الشامل ضد الفكرة القومية ، بفضل تسلط الفكر الصهيونى المهادى للقومية على علوم الإنسان والاجتماع فى عصرنا ، أن انزوت فكرة المشروع القومى ، على الرغم من أن تحرير مختلف أقطار أوروبا الغربية نفسها إنما قام على أساس الجبهة الوطنية ، وبرامج حركة المقاومة الوطنية ؛ أى على أساس مشروع قومى متحقق فى التاريخ المعاصر على سرأى ومسمع من الجميع . وعندما ظهرت المشاريع القومية الكبيرة فى الشرق الحضارى ؛ فى أممنا العربية حول مصر ، وفى الصين واليابان ، وفى المكسيك والهند ، وفى أفريقيا السوداء (تانسانيا وغينيا على وجه التحديد) ، أسرع أعلام الفكر الاجتماعى والسياسى الغربى المهادى للقومية باتهام هذه المشاريع بأنها مشاريع متعصبة قوميا ، وأنها عنصرية وهدامة .

هكذا ظلت فكرة المشروع محاصرة فى إطار الصراعات السياسية . وقد تغلب عليها الطابع المتكرر للقومية ، فأصيبت هذه الفكرة بضررين : الرزلة فى قطاع الحركة السياسية الأتية من ناحية ، ثم الانقطاع التام - من جهة أخرى - عن علاقتها الجدلالية التكوينية بعملية الإبداع ، بوصف المشروع إطار السهم ، وساحة الممكن ، وسياج المرتقب .

هكذا اخضعت تدريجاً عن الأنظار - من الناحية الاجتماعية التاريخية - إمكانية تحقيق الإبداع بشكل فعال ، ونحو الإبداع إلى اجتنبات متفرقة ، تسلط عليها أضواء وسائل الإعلام ، حسيبا تراه دوائر الهيمنة الإمبريالية والصهيونية المعادية لحرية

والفلسفة ، والمنطق العيان في قلب الفكر التقني ، والاهتمام بالنسق الجمالي في قلب البناء والإنتاج - دورا مركزيا يحق في البناء كله .

(و) ثم تأتي مسألة الأدلة ، متمثلة في الفرد أو في الجماعة . وبين هذين الطرفين تتمثل مكانة الدولة ، أي مقام السلطة الاجتماعية . إن مفهوم الدولة بوصفها مركز السلطة الاجتماعية وأداتها في مجتمع معين ، يلعب دورا مركزيا في الربط بين المبادأة ، أي الإبداع ، والإطار المحيط ، إطار المكتنات ، بما تسر من مجالات تشجع على التحرك بل الفتح الريادي بعيد المدى ، أو بما تشتمل عليه من ضوابط وموانع كثيرا ما تعوق الإبداع . ولا شك أن هذا البعد ، بعد الدولة ، يلعب دورا أكثر أهمية في عصرنا بما كانت عليه الحال في العصور الماضية ، نظرا لوسائل المرحلة الثانية للثورة الصناعية ، أي مرحلة الثورة العلمية والتكنولوجية ، وسيطرة وسائل الإعلام والإلكترونيات . وأكثر من هذا وذلك ، عمارسة الدولة الماصرة ، منذ الثلاثينيات ، لدور مركزي متزايد في مجالات الاقتصاد والثقافة ، بالإضافة إلى دورها المركزي في مجال الحكم السياسي .

من هذه العناصر ، إذن ، يتكون الهيكل العمل لتشكيل المشروع الحضاري . ولكن جوهر المشروع الحضاري لا يخطط بالضرورة مع هذا الجهاز التكويني العمل ، بل إنه يشكل مجالا متميزا ، نعرض له الآن .

٦ - كيف يمكن إذن أن تصور جوهر المشروع الحضاري العربي ؟

ذكرنا ، فيما سبق ، العناصر التكوينية للمشروع الحضاري ، ولكل مشروع حضاري يمكن في علاقته العضوية بعملية الإبداع والريادة . والمسألة إذن ليست مسألة إجرائية ، ولكنها هي مسألة توضيح المضمون الممكن للمشروع الحضاري العربي في عصرنا ، الذي في إطاره ، وفي إطاره وحده ، يمكن أن تنطلق موجات الإبداع ، وحرارة الريادة ، لتحقيق المستقبل المرتقب .

(أ) للمشروع الحضاري العربي المرتقب ينسم ، في المقام الأول ، بقدرة نادرة على تعبئة طاقات الاستمرارية الحضارية عبر التاريخ . ذلك أن أمنا العربية تجمع بين أنواع مختلفة من المجتمعات القومية في نطاق مجموعة الدول الوطنية المستقلة التي منها تتكون هذه الأمة . وهذه المجتمعات تتكون في الأساس إما من عدد من المجتمعات التي تمت بدورها في أعماق التاريخ الحضاري ، أو تمت إليه على نحو يبدو أكثر تشعبا وتقطعا (وإن كان على كل حال قادرا على الإفادة من هذه الجنود ، وهي الحالة القائمة في معظم الأقطار العربية ، وإما من مجتمعات لها اتصال حضاري مرموق ، وإن كان أقل قلما من مصر ، كما هو الحال في المغرب على الخصوص . وبجلاء القول : إن هذه القدرة

وفي المجتمعات الهندية في أمريكا الوسطى والجنوبية قبل سحقها ، الخ ، يختلف عن مفهوم المال في أوروبا منذ عصر النهضة والثورات البورجوازية ، وبينها هوة شاسعة . ومن فاعل مفهوم العالم وتصور الزمان مع عملية الجلبية الاجتماعية والصراعات الجيو - سياسية يتشكل تدريجا مفهوم الإنسان في مختلف الدوائر الثقافية والقومية . وهنا يصبح لازما على المشروع الحضاري أن يأخذ في الاعتبار هذه العناصر التكوينية كلها لكي يستطيع صياغتها إطارا مقبولا ومقبولا لإنسان القدر في المجتمعات المعنية .

(د) تؤدي هذه الرؤية والمفاهيم إلى تحديد سلم القيم ، أي السلم المعياري ، الذي سوف يحدد أسلوب التعامل داخل المجتمعات المعنية في قلب مشروعها الحضاري ، توكيدا لمخاض الاستمرارية - من جهة - ومعاني التغيير المتغير والمزغوب فيه - من جهة أخرى - بما في ذلك إمكانات تعبئة الطاقات البشرية والمادية ، وكيفية المراس السياسي والمادي والعلمي ، وهي حدود كل إبداع يمكن ومواده . ومرة أخرى نلتقي هنا بمسألة التراثية ، بوصفها استمرارية أو قدرة على التجديد . إن سلم القيم ليس إراثا ثابتا وجامدا ، ولكنه نظام للتعامل مع الإنسان والمجتمع والكون ، يتسم ليحتوي في رحابة التطوير والتجديد وإعادة التشكيل للامانة تعديلات العصر التي تقتضي أولا وقبل كل شيء القدرة على التحرك الجري لتغيير الأرضية ، ومن ثم تغيير النتائج والوجهة ، وما دامت الحركة أو المبادأة الإيجابية هي قانون الوجود المنهج في مستقبل أكثر ثراء وإنسانية ، برغم كل التعديلات . سلم القيم يتدرج من التصوف إلى المالية ، ومن تقدس الأنا إلى الإيمانية ، ومن سيادة الإخاء الاشتراكي إلى هيمنة قيم السوق . إن سلم القيم هذا هو الذي يعطى لونه ونكهته للمشروع الحضاري المتميز .

(هـ) وفوق هذا وذلك ، وعبر عملية تشكيل المشروع الحضاري المرتقب بأسره ، نعرف أعلام الحياة الفكرية والروحية المتميزة لعالمنا العربي ، منبع الديانات ، وبخاصة ديانات التوحيد ، وعالم الإيمانية حقا ، ومصدر الفلسفات الأولى التي منها تشكلت فلسفة يونان ، في حين صاغت المدارس الفلسفية الأخرى للشرق الحضاري ، ابتداء من الصين ، القلب التكويني المرموق لفنون النحت والعمارة والتصوير . أضف إلى هذا وذلك الكتابة ، التي انسمت كلها بعنق النظرة إلى ما يتعدى الرؤية الباصرة ، واعتقاد هذا الإسهام إلى حد أنه دفع بعض المتحمسين ، وبخاصة المستشرقين في الغرب ، إلى الإلحاح بأن العقل للغرب ، والعيان والاحس للشرق . هذه الرقعة الجبلية ، وهذا الطابع الشامل ، وهذه الموجة المارمة التي لوت إسهامات شرقنا العربي منذ أقدم الأزمنة حتى اليوم ، لا بد أن تلعب دورا مركزيا في تشكيل المشروع الحضاري العربي المرتقب ، وهو المشروع الذي سوف يقوم على منح التمثال - الإيمانية ، والدين

وجاذبيته . من هنا اتسمت حضارات الشرق العربي ، وسوف يتسم مشروعنا الحضاري المرتقب ، بالحرص على أن تكون الريادة جزءاً لا يتجزأ من الاستمرارية ، أي أن تكون الريادة والتجديد والإبداع بمثابة اللقمة المرتبطة عضويًا للعملية في عمومها ، تقودها الطليعة المتعرف بها من الجسم الاجتماعي كله أو معظمه ، فلا تتحرك هذه الطليعة الريادية الإبداعية وكأنها يمزحل حيا تتحدث باسمه ، وكأنها الريادة هي تفرد والإبداع بدعة . ومن هنا سوف يلعب الإبداع في قلب الشروع الحضاري العربي المرتقب دوراً مختلفاً عنه في المجتمعات الغربية الصناعية ، وبخاصة في مرحلة أزماتها الحضارية الحالية . وليس الخلف هو مجرد الإتيان بما هو مغاير ، ولكنه في الحقيقة فتح مسالك جديدة معترف بها في معظم الجسم الاجتماعي ، بحيث تصبح هذه المسالك لغزات يمكن أن تنطلق من خلالها موجات الفعل والعمل المؤثر حقاً على المدى البعيد . ذلك بأن هذه الواكبة وذلك الارتباط العضوي بين اللقمة ومعظم الجسم الاجتماعي تؤثر - لا مفر - على معدل سرعة التحرك ، على نحو يؤدي إلى نوع من الشعور بأن الأمور أكثر بطأً مما هو منظر ، وهي على كل حال مغايرة كل المغايرة لما يراه مثقو العرب وثقوتهم في عواصم المجتمعات الصناعية البراقة ، قبل أن يعموا النظر في جلودها العميقة بعيداً عن الأضواء .

(د) إن القسمة المميزة الرابعة للمشروع الحضاري العربي المرتقب ترتكز على القسمة المميزة الثلاث التي ذكرناها بشكل مبسّط فيما سبق ، بنه كبير ، واسخ الأركان ، حريص التحرك ، يقبل الإبداع والريادة في إطار الاستمرارية واستعدادها لها ، في قلب حصار ضارٍ لا هوادة فيه . صورة تحتاج إلى التأمين والملائمة . ومن هنا كان مقام مركز السلطة الاجتماعية في الشروع الحضاري كله ، فإن تكون جهازاً للسلط والسيطرة باسم أقلية ، بل بوثقة لتبعية الإمكانيات والطاقت والروافد التي تقدمها مختلف المدارس التنكوبية للفكر والعمل القومي ، من زواياها المختلفة . إنها دولة « المدينة الفاضلة » حقا ، وبدونها لا يستطيع للشروع الحضاري المرتقب أن يحقق الظروف المواتية لانتقال الإبداع وضمان الاستمرارية في قلب عالم متقلب .

٧ - حاولنا ، في النقاط السابقة ، أن نقدم تصورا للعلاقة بين الإبداع العربي من ناحية ، والإطار العام الذي يتحرك فيه هذا الإبداع وينطلق منه ، ألا وهو الشروع الحضاري العربي المرتقب . وقد جاء هذا العرض المختضب الأول بكل معاني الكلمة ، مليئا بالإشارات إلى التسلاّات والتناقضات والتضايقات غير المحلوّة . ومعنى هذا أن ما قلنا به هنا هو في الواقع تقديم جدلية إشكالية الإبداع في عالمنا العربي ، والتعقيب عن علاقته العضوية بالشروع الحضاري الشامل .

ولا شك أن منطقة التناقض الرئيسية ، ولا نقول الصدام ، هي تلك التي تتحدد في نطاق الخصوصية والتمايز . إن

على التبعة ، بالإضافة إلى غلو المعدل السكاني الديموغرافي ، تكون أساسا وطيدا إيجابيا إلى أبعد درجة لظهور موجة من الشباب المرتبط بالخصوصية التاريخية ، وإن كان ملتفتا بطبيعة الأمر إلى ضرورة مواجهة التحدي .

(ب) إن القسمة المميزة الثانية للمشروع الحضاري العربي الممكن تكمن في هيمنة معاني الوحدة على معاني الفقرة ، أي أولوية كل ما يجمع على كل ما يفرق ، مادام التطور يتم بطريقة جدلية عبر التاريخ . ولابد هنا من وثقة سريعة للتمتع في أسباب هذه الوحدة المؤسسية . وباختصار شديد يمكن أن نقول إن معظم مجتمعاتنا العربية وإمامها إنما تمت إلى نطع المجتمعات المائتة الزراعية التي اضطرها الظروف المتناحرة إلى إقامة اقتصاد يرتكز على السيطرة على المياه ، مياه الأنهار ، دون الإفادة من الأمطار الطبيعية . ومن هنا ظهرت الحاجة إلى سلطة مركزية موحدة ، تنظم المياه والسود والرى والصرف . ومن هنا أيضا كان ازدهار الزراعة ومعاني الحياة المتحضرة في معظم أنحاء هذه المنطقة ، خصوصا في وادي النيل وما بين الرافدين . ومن هنا أصبحت هذه المنطقة - على نحو مباشر - محور الفزوات المتتالية ، والصرب المركزي ، منذ المصور القديمة ، وبعبر موجات الفزو الحضاري والاستعمار القليل والإمبريالية والصهيونية ، بحيث أصبحت أكثر المناطق الجيو-سياسية والجيو-استراتيجية خطورة في العالم بأسره . وقد أكلت هذه الأوضاع ، وتشابكها العضوي ، ضرورة إقامة الوحدة ، سدا منجها في مواجهة الفزو ، وتوحيدها لإصرار شعوب هذه المجتمعات على الاستمرارية ، واسترداد معاني الثراء الحيوي الذي تمتص به أجيالا وأجيالا قبل انكسار القرن الخامس عشر .

وهنا يجدر بنا أن نذكر أن هذه الحالة ليست متفردة ؛ إذ أننا نشهدها أيضا في معظم الدوائر الثقافية الكبرى لحضارات الشرق ؛ في فارس ، والهند ، شمالا وجنوبا ، والصين ، وغيانما ، وكذا في المناطق المحيطة من أفريقيا السوداء . ولكننا تربة الإشكالية هي التي تميز هذه الحالة حقا في المنطقة العربية على وجه التحديد ، في وادي النيل وفي منطقة ما بين الرافدين .

ومعنى هذا أن الشروع الحضاري المرتقب سوف يقدم دوما معاني التضامن على معاني التنزق ؛ معاني الجماعة وقيما على نيج الانفرادية والأنزواء والتشكك للغير ؛ أي ، في كلمة ، معاني التضامن والتأني والتعاون والمشاركة والعدالة الاجتماعية والنهج الاشتراكي على معاني الفرقة والتفرد والنزلة والصراعات الداخلية ، وإن كانت هذه الأخيرة جزءا لا يتجزأ من الجدلية الاجتماعية عبر مسيرة التاريخ .

(ج) تتميز القسمة المميزة الثالثة للمشروع الحضاري بسيادة النهج الاستراتيجي ، أي التاريخ البعيد ، على الأسلوب التكتيكي ، أي الإنجاز المتجمل ، قصير المدى ، برغم بريقه

من مجتمعات أمّتنا العربية في مصر على وجه التحديد ، لطلال السرد . فهناك دولة عميد على ، أولى الدول من حيث المزج بين رجال الفكر والصلاح في الشرق الحضاري بأسره . وقد سبقت في ذلك دولة « ميجي » في اليابان بستين عاما . وريادة الشيخ رفاعة الطهطاوي في تكوين فلسفة الثقافة الوطنية ، وفي تكوين كوادو الدولة الصناعية والحربية الجديدة . وتحرك إبراهيم باشا من مصر إلى مركز الخلافة الإسلامية في القسطنطينية عبر المسيرة العربية .

والريادة الإبداعية الخالقة لعبد الله النديم ، خطيب الثورة في سنوات النفي الداخل ، وأحمد شوقي ، الرائد المبدع للشعر العربي المعاصر ، ثم جيل الحب والوفاء ، جيل صلاح عبد الصبور ورفاقه . وسيد درويش ، العاشق المهائم لروح وطنه ، والمبدع المجدد لموسيقانا العربية العصرية الشعبية معا . ومحمود غنار ومدرسته وخلفائه ، وجمال السبيحي ، وحامد أبدا ، وأدم حنين ، وغيرهم . والريادة القصصية والمسرحية على أيدي توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ وموسوف إدريس وهيد السهرن الشراقي . ثم الجيل الجديد من كتب القصة في بلادنا بعد حرب أكتوبر . وتجديد فنون الحرب ، استراتيجيا وتكتيكا ، عبر حروب مصر العربية الست في سيناء وعلى القتال ، وكذا في اليمن . وتجديد النظرة إلى الفلسفة على أيدي مصطفى عبد الرزاق ، وفلسفة تاريخ الشخصية المصرية بفضل جمال حمدان وصبيحي وحيدة وحسين فوزي وصحهم . وتجديد المعمار على أيدي حسن فتحي ، والصياغة السيميائية بفضل جيل شاذي عبد السلام ، وصلاح أبوسيف ، ومن أوكها . وماذا نقول عن الإبداع التراثي المصري معا لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب في شبابه ؟ إنها أمثلة بين عشرات ، بل مئات ، من الأمثلة - في إحياء العلوم والتاريخ ، التكنولوجيا وعلم المصريات والرياضة والذرة - كلهم أعلام يشهدون على حركة تدور في أعماق الأمة ، في صمت وإصرار . ولو أردنا هنا توسيع المجال إلى أرجاء أمّتنا العربية ، منذ ابن خلدون والفارابي وابن سينا وابن رشد ، وهم علامات على أجيال من علماء الرياضيات والطبيعة والطب وفنون العمارة والحياة ، حتى أولئك الذين فتحوا أبواب العصر ، لطلات قائمة الريادة والإبداع والعمل الطليسي صفحة تلو صفحة . ولا شك أننا سوف نلقى هذه الأسماء الكريمة في بحوث موكية ، وهي على كل حال ماثلة في الأذهان والوجدان .

إنها قائمة تطول مادام الاجتهاد قائما ، والمشروع الحضاري مطروحا ، على الأقل من حيث هو فرض وواجب قومي .

فلننضم معا إذن على طريق واحد ، يتعلم فيه بعضنا من بعض ، إثراء لما وراثته من إمكانات حضارية هائلة ، وتحديا لما يحاصرنا من صمامات وتجديدات لابد أن نتفتحها .

ولو قيل : ليس أماننا إلا هذا الخيار ، قلنا : لم لا ؟ فهل من إبداع دون بذل وصراع وعطاء ؟

خصوصية الأمة العربية ، وفي داخلها خصوصية عدد من المجتمعات القومية الرئيسية بها ، تكاد تحدد مجال التحرك الممكن بسياج من حديد ، وإن بدا شغافا لمن مارسه من الداخل عارسة حياة . إن التمايز ضروري بالنسبة لكل حركة إبداع ، وهو حيوي بالنسبة لكل صاحب إبداع . إنه يشوحننا ، وليس فقط ضروريا ، وإن كان يتحرك في إطار خصوصية تنصف بالمرتكبة إلى درجة بعيدة جدا ، وتنصف كذلك بالحرص كل الحرص على الإبقاء على هذه الاستمرارية بواسطة الوحدة الوطنية المطلقة . كيف يمكن إذن للمفكر والفنان والعالم المبدع أن يتنطلق ؟ إنها إشكالية التناقض التقليدي بين المثقف والدولة ، وهي إشكالية حقيقية وإن جاءت إلينا بصورة مبالغ فيها على أساس عصر الفردية في الفكر الغربي ، منذ انطلاق الثورات البورجوازية ، ثم انقسام الغرب بين النظامين الاشتراكي والليبرالي ، وما ترتب على ذلك من تصعيد للتناقضات والصراع الفكري .

لكن القضية قائمة ولا شك ، تؤرق بالباحثين ، وتشكل عتبة غير هينة أمام الساعين إلى التجديد . ومن ناحية أخرى فإن حركة الإبداع والتجديد قائمة على قدم وساق ، في كل المجالات ، وإن كانت تنسم باستمرار الحرص على التلاقح مع السواد الأعظم من الحاسة الشعبية والاستمرارية الاجتماعية ، مختلفة في ذلك عن مثيلاتها في دول الغرب الصناعي الرأسمالي الليبرالي ، وإن كانت لا تختلف عما نراه في معظم مجتمعات الشرق الحضاري ، على اختلاف أنظمتها الاجتماعية ؛ في اليابان والصين ؛ في الهند وأفريقيا ؛ وفي أجزاء مهمة من أمريكا اللاتينية . ومن هنا وجبت الإشارة إلى أن هذه الإشكالية ليست إشكالية منع بقدر ما هي إشكالية تحرك إبداعي وريادي متخصص . يمكن أن ينطلق ، وهو ينطلق في الواقع ، في قنوات تنتظره ، بل تتحرك منه في أحيان كثيرة ، مادام هو لا يتنكر لها .

وتم نقطة ثانية لا تقل أهمية في هذا المجال ، ألا وهي موضوع فاعلية الإبداع في مجتمعاتنا . لعل تحديد نوعية الإجابة في هذا الصدد أسرها هي عليه بالنسبة للقضية الأولى . ذلك أنه من الواضح ، على أساس ما عرضناه له ، أن هذه الفاعلية ، فاعلية الإبداع والريادة ، تتحقق في الواقع في ارتباطها العضوي بالمشروع الحضاري ، وهو هذا المشروع ، بوصفها الرأس المثقبة الطليعية لتسويق المشروع . ومعنى هذا أن الإبداع المنفرد ، المنزلق من أرضية تشكل المشروع الحضاري وتحركه ، يصعب عليه أن يؤتي ثمارا فعالة ، بل من الممكن أن يؤدي إلى تضيق المجال أمام أصحابه .

وهناك أساء كثيرة ، وأمثلة رائدة مرموقة ، تسابق لتشكيل تصور الإبداع الممكن التحقيق ؛ الإبداع الفعال ؛ الإبداع الفاعل .

فلو حرصنا الأمر على انتقاء هذه الأمثلة داخل مجتمع واحد



## اللغة العربية وقضايا الحداثة

### ناصر الدين الأسد

يُذْخِلُنَا هَتَوَان هَذَا الْبَحْث - مِنْ أَوْسَع الْأَبْوَاب - فِي الْقَدِّ الْحَدِيثِ ، وَمَذَاهِبِهِ ، وَانْجَاهَاتِهِ ، وَنَظَرِيَّاتِهِ ، وَاصْطِلَاحَاتِهِ الْمَخْتَلِفَةِ . وَسَأَحَاوِلُ مَا وَسَعَنِي الْجُهْدُ أَنْ أَتَجَنَّبَ هَذِهِ التَّجَاهَاتِ ، وَأَنْ أَتَحَقَّقَ الْحَوَاجِزَ الَّتِي تَنْصَبُهَا هَذِهِ الْأَلْفَاظُ - بَعْضُهَا بِهَا - أَمَامَ الرُّؤْيَا الصَّائِبَةِ الْمُبَاشِرَةِ لِلْمَوْضُوعِ ، وَأَنْ أَعُودَ إِلَى الْحَسَنِ الْإِبْدَاعِيِّ أَحَاوِرَهُ وَأَجْلِسُ أَسْرَارَهُ ، وَإِلَى التَّجَرُّبَةِ الشَّخْصِيَّةِ أُنَمِّحُ مِنْ نَعِيهَا ، وَإِلَى بَنِيُوغِ الْعِلَاقَةِ السَّالِمَةِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَالْأَشْيَاءِ بِغَيْرِ وَسَاطَطَاتٍ خَارِجِيَّةٍ بَيْنِيهَا ، وَبِغَيْرِ قُوَّاتٍ دَخِيلَةٍ تَحْتَمُّ فَتَفْصَلُهَا وَتَسِيءُ الْفَصْلَ ، وَكَانَ الْمَقْصُودُ بِهَا أَنْ تَصْلَحَ وَأَنْ تَحْسُنَ الْوَصْلَ .

ثُمَّ إِنَّنِي سَأَحَاوِلُ أَيْضًا مَا وَسَعَنِي الْجُهْدُ أَنْ يَكُونَ الْأَسْلُوبُ فِي تَتَاوُلِ الْمَوْضُوعِ أَسْلُوبِيًا وَاضِحًا ، بِنَقْلِ الْأَفْكَارِ وَالْمَشَاهِيرِ ، فَيُفْهَمُهَا مِنْ تَصَلُّ إِلَيْهِ ، وَيُؤَدِّي مَضْمُونًا مَعْنَدًا ، بَيْنِيهَا صِلَةُ مَتَلَاخَةٍ هِيَ الصِّلَةُ الطَّبِيعِيَّةُ بَيْنَ الْأَسْلُوبِ وَالْمَضْمُونِ . وَبِذَلِكَ أَتَجَنَّبُ عَنْ الْأَسْلُوبِ الَّذِي يَسْقُطُ فِي مَهَاوِي الْفُغُوضِ الْمَظْلَمِ أَوْ الظَّلَامِ الْغَامِضِ الَّذِي لَا يَفْهَمُهُ أَحَدٌ ، وَإِنْ قَامَ مِنْ يَطْهَرُ الْفَهْمَ لَهُ ، وَالْإِعْجَابُ بِهِ ، وَيُنْذِلُ جُهِدَهُ لَشَرْحِهِ وَتَقْدِيمِهِ لِقَرِيهِ ، وَالتَّرْوِيحُ لَهُ ؛ وَعَنْ الْأَسْلُوبِ الَّذِي لَا يُؤَدِّي مَضْمُونًا مَعْنَدَ الدَّلَالَاتِ ، أَوْ لَيْسَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَضْمُونِهِ صِلَةٌ ، حَتَّى إِنْ الْقَارِئُ لِيَحْسُ بِبَيْنِيهَا بِالْفُطْيَةِ وَالتَّنَادِيرِ ، فَالْأَلْفَاظُ وَالْأَسْلُوبُ مِنْ وَادٍ ، وَمَدْلُولَاتُهَا وَمَضْمُونَاتُهَا مِنْ وَادٍ آخَرَ ، وَبَيْنَ الْوَادِيَيْنِ جِبَالٌ شَاقِقَةٌ تَبْأَحُدُ مَا بَيْنِيهَا ، وَتَقَطِّعُ وَشَائِبُهَا .

وَلَا يَنْفِي اسْتِعْمَالُ الْفَظِّ لِقَرِيٍّ مَا كَانَتْ تَسْتَعْمَلُ لَهُ ، أَوْ اسْتَقْبَالَ الْفَظِّ مِنْ لُغَاتٍ أُخْرَى لَتُدَلَّ عَلَى مَعَانٍ لَيْسَ فِي اللَّفْظِ الْفَظِّ مِنْهَا تَدَلُّ عَلَيْهَا ، أَوْ كَانَتْ فِيهَا تِلْكَ الْأَلْفَاظُ وَقِيلَتْ - لِسَبَبٍ مَا - أَنْ تَقْبَلُ إِلَيْهَا لَفْظًا مِنْ غَيْرِهَا لِلْمَعْنَى نَفْسَهُ ، أَوْ لِمَعْنَى قَرِيبٍ مِنْهُ ، وَلَا يَنْفِي مَوْتَ الْفَظِّ كَانَتْ تَدَلُّ عَلَى مَعَانٍ قَابِلَتِ الْحَيَاةَ عَنْ هَذِهِ الْمَعَانِ وَعَنْ الْفَظِّ نَفَاصَتِهَا فَأَصْبَحَتْ تِلْكَ الْأَلْفَاظُ مِنَ الْغَرِيبِ الْمُهْجَرِ أَوْ الْمَمَاتِ . أَمَّا الْأَسَالِيبُ فَيَا أَكْثَرَ تَمَدُّدِهَا وَاخْتِلَافِهَا فِي الْعُصُورِ الْمُتَعَاقِبَةِ فِي الْبَيْتَةِ الْوَاحِدَةِ ، أَوْ فِي الْعَصْرِ الْوَاحِدِ فِي الْبَيْتَاتِ الْمَخْتَلِفَةِ ، بَلْ إِنْ الْأَسَالِيبُ لَتَتَعَدَّدُ وَتَخْتَلِفُ فِي الْعَصْرِ

وَأَوَّلُ مَا يَقْتَضِيهِ هَذَا النَّبْجُ أَنْ نَحْدُدَ الْفَظَّ جَانِبِي الْعَتَاوَنِ مُتَحَدِّدًا يَنْفَقُ مَعَ مَا نَتَوَخَّاهُ مِنَ الْوُضُوحِ وَالْإِفْهَامِ ، ثُمَّ نَجْمَعُ بَيْنِيهَا جَمْعًا يَكْشِفُ الصِّلَةَ الَّتِي رِبَطَتْهَا فِي هَذَا الْعَتَاوَنِ . فَاللُّغَةُ الْعَرَبِيَّةُ ، وَهِيَ أَحَدُ جَانِبِي الْعَتَاوَنِ ، هِيَ هَذِهِ اللَّغَةُ الْعَرَبِيَّةُ الْأَدَبِيَّةُ الْوَاحِدَةُ مِنْذُ أَنْ عَرَفْنَا فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِ إِلَى يَوْمِ النَّاسِ هَذَا عَتَدَ مَنْ يَحْبِرُ بِهَا وَلَا يَجْمَعُ ، وَيَمِيرُ بِهَا وَلَا يَجْمَعُ ، مِنْ أَصْحَابِ الْبَيَانِ الْمُبِينِ ؛ غَيْرِ الْمَغْرِبِ وَلَا الْمَجِينِ . وَوَصَفَهَا بِـ « الْوَاحِدَةِ » لَا يَنْفِي عُمُومًا وَتَطَوُّرًا وَتَجَدُّدًا فِي الْفَظِّ وَفِي أَسَالِيبِهَا ، وَلَا يَنْفِي اسْتِحْدَاطَاتِ الْفَظِّ لَمْ تَكُنْ مِنْ قَبْلِ الْقَلَمِ ،

الواحد والبيئة الواحدة بين الأشخاص المختلفين . وهذا كله ما كتب فيه الكاتبون فاستوفوه . وأغزونا عن إعادة القول فيه في هذه المقالة ؛ وما أحسب أحداً يمجّنا فيه حتى يجرّنا إلى أن نخشى في التفصيل يضرب الأمثلة ويبان الملل .

وكان بما استوفاه أولئك الكاتبون أن كل ذلك التّرع أو التّمّد أو الاختلاف في الأساليب إنما كان يجري على غلط أصيل من اللغة ذاتها ، ويدور في فلك منها نفسها ، ويتحرك في داخل إطار يمكن أن يفلت أو ينحرف . وهو دليل على أنها حقاً اللغة « الواحدة » ، وهو حين يبدل على وحدتها إنما يبدل أيضاً على أصلاتها ، وتماثل شخصيتها ، وعلى قدرتها على البقاء وعلى الحياة المستمرة ، وذلك من خلال قدرتها على النمو السليم التابع من ذاتها ، المحكوم بأصولها وقواعدها . والشأن في الألفاظ المستجدة التي يستحدثها العصر للقاء بحاجاته هو الشأن نفسه في الأساليب ؛ فإن لاستحدثاتها أصولاً وقواعد من القياس ، والذوق اللغوي ، والإلف في السمع ، وما يتصل بكل ذلك من مثل القدرة على الشيوخ والإلهام ، مع الحاجة الحقيقية إلى هذا الاستحداث . وهذه ضروب من العلم لا بد أن يعلمها الكاتب مهما تكن « الأجناس » الأدبية التي يكتبها ؛ ولا يجوز لجاهل بها أن يقتحم حرمانها ، ويزعج نفسه الحقّ في التصرف بما لا يعرف من أصول التعامل معه ؛ فلك غير جائز في أي شأن من شئون الحياة ، وهو أجدر ألا يجوز في شأن من أسس هذه الشؤون وهو « الفن » ، وليس يستقيم في الفهم أن يذبح مدح أن طول الخبرة وتعلّبات الممارسة في الكتابة تغنيان عن العلم والمعرفة ، كالشأن في بعض الأمور الدنيا في الحياة . فطول الخبرة وتعلّبات الممارسة في الفن ، مع الجهل بملكوته وآلاته ، والعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بأدق تراثها ، إنما هما تراكم لطبقات من الجهل ، بعضها فوق بعض . والخبرة والممارسة هنا ليست إلا امتداداً زمنياً لموقف واحد غير متطور ، يخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن فتحة النفس والفكر على الجليد البكر . وطول الخبرة في ارتكاب الأخطاء لا يقود إلى الصواب ؛ وتكرار الممارسة للركاكة والفهافة والفضول لا ينتهي بالممارسة إلى الصاعة والفساحة والقوة ؛ وتراكم التجربة في الانفصال بين التعبير والتفكير لا يؤتى إلى الاتصال بينها .

ولئن كان غياب المعرفة الدراسية المنطق لا يتنصص من أثر السليقة والموهبة السليمة في البينات التي يتوارث فيها الشعراء - مثلاً - المقائيس الفنية ؛ أو يثقلونها اكتساباً عن حولهم وما يحيط بهم . إن الأمر مختلف في البينات التي استبعدت عن هذى الفطرة ، وعن الأصول السليمة ، وأصبح على « الفنان » أن « يعمل » ويشقى ليصل موهبته ويقيها على أسس صحيحة ، وليتعلم استعمال أدواته وآلاته ، ومواد عمله التي يعيشها ويعالجها ، ودرجات ألوانه ، وطبقات أنماطه ، وليصبح جديراً

باحتلال مكانته في الفن في عالم مانح سريخ الطراز ، بل هو سريع التغير ، ولكنه مع ذلك - أو ربما من أجل ذلك - وثيق الصلة بترائه ، دائم الاسترفاد به ، عيق الفهم لأفائه الموحية ، مهما يتغير بعيداً عنه . أو متعلّماً منه . وهو في الوقت نفسه عضو حي متفاعل مع حركة الفن والثقافة في العالم ؛ يشرب منها نَهاً وحللاً ولا يكاد يتردى . وما من ثقافة اكتفت على نفسها وانغلت تحت غزوها ، مهما يكن هذا المغزون غزيراً ، إلا نضب مَينها بعد حين ، وأصبحت عاجزة عن المعطاء حين صارت عاجزة عن الأخذ . ولا بد لكل غير - مهما يعظم جهرا ، ومهما يغزر ملاء - من روافد تصب فيه ، ومن منابع يستمر فيضها ولا ينقطع تدفقها ، ومن يجري بمسك أطرافه وسدّه انجماحه . فإذا غاضت عن هذا النهر العظيم منابعه وجفت روافده ، وتعلّدت مجاري فتوزّعت مياهه ، وانسابت هدرا في كل فج ، كان لا بد له من أن يتحول إلى جدول صغير ضئيل يتصب مع الزمن . والمنايع هي التراث بما فيه من تقاليد أدبية ، ومناذج فنية ، ومثل إنسانية ، تجتمع كلها ليبرز المعالم الأساسية لشخصية الأمة وهويتها الثقافية . والروافد هي هذه الثقافات الغالية بما فيها من روائع إنسانية ، ومن آيات فنية باقية على الزمن ، متجددة مع تعاقب الأجيال والعصور ، تنس العطل ، وتصلق اللوق ، وتفتح أمام الفجران أفاقاً رحبة تمتدّ يرتادها الفنان فيقيس منها رؤى جديدة ، ويتزوّج منها - في الشكل والمضمون - بما لم يكن ليدرك طرفاً منه لو لم يجد الجفارة في نفسه على احتكام هذه العوالم الغريبة المجهولة من قبل . ثم ينمّل كل ذلك في نفسه حتى يصبح جزءاً منها ، فيندمج في أصماقه مع موروثه . . . مع تراث أمته ، فتلتقي المنايع والروافد معاً في انساق وتآلف ، في نفس واحدة ، وثقافة واحدة . والمجري الواحد الذي يمسك مياه هذا النهر العظيم أن تتوزع وتبتدّد ، إنما هو الأصول الثابتة لمنطقها اللغوي ، ولذوقها الأدي ، اللذين يرسمان الإطار العام لحركة التطور والتجديد . يسمح بها في داخله ، ويمتدحها الحياة من روحه ونفسه ، ويعينها على الاستمرار ، ولكنه يجرّس على ألا تتسرب من خلاله إلى خارجه فتفصل وتتجذّب ، ثم تنفلاها الغربة وغزوها الحيرة .

■ ■ ■

والثقافة الحية النامية هي الثقافة القادرة على الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيرات : الأصول ثوابت والفروع متغيرات ، وكذلك اللغة والأدب والفن ، بل كذلك الحياة السليمة بعامة . ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز ، وهما أصل الفن بعامة ، والأدب بخاصة . ويشير الخصوصية والتمايز تضع شخصية الأديب الفرد ، وتنمى شخصية الأمة . والتمايز تكرار وتطابق وتقليد ، وهو إنما يعيش في الماضي وتعبّر فيه ، وإنما تعيد في محراب الغير ، وانسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة .

واللغة هي مستودع ثقافة الأمة . وأداة للتفكير ، ووسيلتها

سورية ، وتراجعت هذه اللغة في المدارس والمعاهد والجامعات في بلاد عربية أخرى ، ثم علقت وتعرضت لتكسبات متعددة في التعليم العالي والبحث العلمي في مصر نفسها - وهي مبعث الإشعاع وموضع المحاكاة والقنود - حتى وفّر في نفوس كثير من الناس أنّ هذه اللغة بطبيعتها عاجزة عن عبارة العصر والاستجابة لتطوره في علومه الحديثة . وكان للترجمة والمصاحفة في أوائل عهدها في العصر الحديث فضل كبير على تطوّر هذه اللغة ، بما طوّعت منها للمعاني الجديدة ، وما استحدثت فيها من أساليب لا تخرج عن طبيعتها وحقيقة جوهرها ، وما أدخلت من ألفاظ وتراكيب ، وللمصطلحات والكلمات الأجنبية . وما ذلك إلا لأن المترجمين والصحفيين كانوا حيثن من الأدباء أو علماء اللغة .

وبذلك كانت هذه اللغة العربية ، في كل عصر ، مليئة لدواعي الحداثة وقضاياها فيه ، إذ كان كل عصر وحدثاً - حين يقاس بما قبله ، و قديماً حين يقاس بما بعده . ولكل عصر حديث - في كل زمن - قسماً ما تفرصها طبيعة هذه « الحداثة » ، ولا بدّ من أن تجارها اللغة ، وتقي بها ، وتستجيب لها ، إذا أراد أهلها أن تظلّ حيّة في النفوس وفي الاستعمال .

فما هي « قضايا الحداثة » - في عصرنا - تلك القضايا التي نريد أن نستبين الصلة بينها وبين اللغة العربية كما يقتضي منا عنوان هذا المقال ؟ أحسب أنني أصيب الحقيقة ، أو أقاربها ، حين أرى أنها تندرج في ثلاثة مسارب أساسية : قضايا العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، من تحرّر وحرية وعدالة ، وما يتصل بها ويتفرّع عنها ويكملها ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية ( التكنولوجية ) وما يرتبب عليها من مشكلات تفرّض نفسها على اللغة وتبرزها هرّاً رفيقاً حيناً وعنفياً في أكثر الأحيان ، ثم قضايا العصر الأدبية والفنية وما تستحدثه من اجناس ومدارس واتجاهات .

أما المسرب الأول ، فما أحسب أحداً يمارى في أن المفكرين والمصلحين والأدباء العرب في مختلف جوانب الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي قد أدّوا رسالتهم على أوفى وجه اتاحته لهم ظروف الحكم في بلادهم . وإذا كان في أحد الجوانب تعبير فله راجع إلى غير اللغة العربية التي أسقطهم جميعاً إسقاطاً مسخاً بالمصطلحات والتراكيب وتختلف أساليب التعبير عن أدق المعاني وأعظم الأفكار وأحدث الاتجاهات ، سواء أكان ذلك في المقالات والكتب المتخصصة ، أم في الأدب السياسي والاجتماعي بآبانهما للتعبير ، وبخاصة المسرحية الشريفة والشعرية والرواية والقصة ، ما كان من كل ذلك مسرحياً واضحاً ، وما كان رمزاً اقتضاه الفنّ أو اقتضت ظروف الحكم . وقد اتخذ بعض هذا النتاج الأدبي المتصدّد من التراث العربي

للتعبير . وهي خصيصة من خصائص صاحبها ، المستعمل لها ، وميزان يوزن به فكره وعلمه ، ومرة تظهر فيها صفاته العقلية ، وعلاقته النفسية بتراث أمته الأدبي والعلمي . واختيار ألفاظ اللغة : بتوالي حروفها ، وتناغم أصواتها ، وظلال معانيها ، واتساق نظمها معاً ، وبتزويها في مواقعها المقترنة لها ، بحيث لا تنزل غيرها منزلاً ولا تحلّ محلّها دون أن يتغيّر شيء . ما ذكرنا : من المعنى أو بعض ظلاله ، ومن الحروف أو بعض ألحانها ، ومن نظم الكلام أو بعض تساوئه . فيتغير بتغيّره وقع اللفظ والأسلوب : في الأذن فينبو عنه السمع ، وفي الفكر فيضطرب المعنى أو ينحرف ، وفي النفس تضيق به ولا تطمئن إليه ، وفي الذوق حين لا يحسّ مذاقاً وتكهة . كل ذلك هو الأسلوب . وقديماً تنبه النقاد إلى أنّ « الأسلوب هو الشخص » ، لعنق دلالة على صفاته . وكل ما ليس كذلك ليس بأسلوب ، ولا بأدب ، ولا بمثّ إلى الفنّ بصله .

واستطاعت هذه اللغة العربية ، بألفاظها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع العصور ، وأن تستجيب لقضايا الحداثة في كل عصر . فقد استطاعت أن ترقى إلى أعلى مراتب الفنّ في العصر الجاهل ، وجات معه في آفاقه الرحبة ، وأرست أصول البيان والتعبير للعصور التالية . وحين جاء الإسلام ونزل الوحي « بلسان عربي مبين » ، كانت هذه اللغة مهيأة لتسج ما أراد الله عزّ وجلّ في كتابه الكريم من سبل الهدى ووجوه التشريع ، وطوّعها الإسلام بالقرآن والمحدث الشريفة لتكون أداة البيان الفني عن مبادئ متعدّدة من القول ، بعضها متطور عمّا قبله ، وبعضها مستحدث . وحين أخذ المسلمون يبنون قاعدة فكرهم العلمي ، ويؤسّسون منهجهم من داخل دينهم وثقافتهم ، أسقطهم هذه اللغة ، واستوعبت العلوم التي أصبحت تعرف بالعلوم العربية والإسلامية ، من تفسير وسيرة ومغازٍ وتاريخ ونسب ونحو صرف وبيان وديع وعروض وغيرها كثير . وحين صار المسلمون مستعدين لتلقى الحضارات الأخرى بعد أن بنوا قاعدة علمهم الذاتي ، استطاعت اللغة العربية أن تطلق معهم طبيعتها الاشتقاقية لتعبر عمّا نقلوه من علوم عقلية نظرية ، ومن علوم تطبيقية تجريبية ، إلى أن صار العلم علمهم ، فأنطقت هذه اللغة العربية مع العلوم العربية والإسلامية انتقلها إلى غيرهم ، وتكون لغة العلم والحضارة قرونًا ، ثم لتترك يمينها فيما خلقت في اللغات الأخرى ، ومنها اللغات الحية المعاصرة ، من ألفاظ بعضها واضح صريح وبقيتها لا يزال تحت ستار من التحريف اللغفي أبعد عن أصله العربي فأخفه . ثم طوّعت هذه اللغة وتبدّلت ، مع تطوّر أقدار أهلها وتبدّلت نفوسهم ، بين علو وانخفاض ، وبين صجر واقتدار ، إلى أن أهل العصر الحديث ، فصارت اللغة العربية - منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي - لغة التعليم الجديد في جميع مراحلها ، ولغة العلم المعاصر بكل أنواعه . واستقرّ الناس على ذلك حيناً في بعض بلادنا العربية ، وبخاصة في مصر ثم

يكاد يشترك فيه الناس جميعاً . والمقابلة بين ما كان عليه وما أضحي فيه مقابلة لا تنتهي في أكثر الأحوال إلا إلى التعبير عن الشعور بالحسرة والمرارة . والأمر في التعليم كالأمير في غيره حين يكون في ذاته نعمة ، ثم يحيله سوء التدبير وفيه إلى نقمة . وحديثنا مقصور على « اللغة العربية وقضية التعليم » ، ولا نتجاوزها إلى غيرها من قضاياها الكثيرة . وكان التعليم في بلادنا - مذ عرفته - بلعثاً - بلعثاً . وحين أخذ المسلمون ينظرون في علوم اليونان والفرس والهند ، ترحبوا إلى العربية ، نقلوها إليهم ولم يتقوها هم إليها ، فوطئت أركانها فيهم ، ورسخت وتأصلت . ونعبد هنا ما ذكرناه في صفحات قليلة سابقة من أن المسلمين كانوا - قبل الترجمة - قد أقاموا قاعدة للتفكير العلمي من ذاتهم ، من داخل دينهم ومن لغتهم ، فاستبحرت لديهم علوم التفسير والحديث والسيرة والمغازي والأخبار والأنساب والجرح والتعديل والفقه ، وعلوم الرواية والشعر واللغة . وكان كل ذلك من فكرهم وبلعثهم ، فنشأ لهم منهجهم في التفكير والبحث العلمي ، فأعلمتهم علومهم ولغتهم ومنهجهم للتصدي لعلوم غيرهم وترجمتها ، حتى إذا صارت جزءاً من فكرهم صحتوا ما كان فيها من خطأ ، واستدركوا ما كان فيها من نقص ، ثم أخذوا يصوغون على غرارها شيئاً آخر ، ثم صاروا يديعون ويشيخون : في مفردات العلوم ، بل في المنهج العلمي نفسه ، بالتححرر من المنهج اليوناني القائم على وضع الكليات ثم الاستنباط منها ، إلى الاستقراء والتجربة . وهذا هو الذي أخذته أوروبا ، ثم وصفه ووصّحه « روجر بيكون » - وقد ثبت حديثاً أنه كان على اطلاع واضح على علوم المسلمين وكتبهم - فنسب إليه هذا المنهج ، دون أصحابه الحقيقيين وهم العلماء المسلمون .

كان كل ذلك باللغة العربية ، أجيالاً متعاقبة وعصروا متلاحقة ، حتى فيما سبّوه ظلماً بمصور الانحطاط أو التخلف . وحين بدأت الصحوة الحديثة في مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي في عهد محمد علي ، ثم في لبنان في مطلع النصف الثاني من ذلك القرن ، كانت اللغة العربية هي لغة تدريس العلوم الحديثة في جميع مراحلها ، وبدأ تأليف الكتب العلمية في هذه الموضوعات ، والترجمة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية ؛ قام بها رفاعة رافع الطهطاوي ومنه وبه جماعة نبهت بالعبء في مصر ، وقام بها الدكتور كرتيلوس فان ديك ومنه جماعة في بيروت في الكلية الأميركية . وصدرت عشرات الكتب ، بل مشائها ، في مختلف المسارف العلمية الحديثة للطلبة وللمتخصصين . ولم يقل أحد حينئذ يعجز اللغة العربية عن أن تكون لغة التدريس في جميع مواضعها . ثم احتلّ الإنجليز مصر وأخذوا يعيّلون لغتهم لغة التدريس حتى في المدارس الثانوية . وفي عام الاحتلال الإنجليزي لمصر قُيّمت لغة التدريس في كلية بيروت الأميركية ( الجامعة فيها بعد ) إلى اللغة الإنجليزية .

والإسلامي مصدراً للإلهام وموتلاً للرمز ، واتخذ بعضه من روائع التراث العلمي ، وبخاصة اليوناني والمصري القديم والبيابلي والفينيقي ، مرتعاً خياله ، ومُعيّناً يستقي منه . وكانت اللغة العربية في أكثر المقالات والكتب المتخصصة ، وفي المسرحيات الثرية والشعرية والروايات والقصص ، تتهرر من أفلام الكتب انهماراً لا يوقوه عجز فيها ، ولا يجده تخلف منها عن ركب الحياة والحداثة وما يستجد فيها من أفكار ومعاني واتجاهات ومذاهب . ولو شئنا لسئنا عشرات الكتاب من مختلف بلادنا العربية ، ومئات من نتاجهم ، ولكن الأمر أوضح من أن نحتاج معه إلى ضرب الأمثلة . وقد وصل بعض هؤلاء الكتاب من النوعين : كتاب المقالات والكتب المتخصصة ، والأدباء في المسرحيات الشعرية والشعرية والروايات والقصص ، إلى أسلوب رفيع متميز ، يدلّ عليهم يُفترق بهم ويُفترقون به ؛ ولّى طريقة في التناول والعرض والمحكمة العقلية والحوار ، خاصة بهم ، لا يكاد القاريه يخطئهم من خلالها ؛ ولّى نزاجوج بين اللغة والفكرة ، وذخيرة لفظية وأسلوبية يكاد ينفرد بها كاتب بعينه فلا يخطئ بغيره ؛ فاستبحرت اللغة في هذه الميادين واستفاقت ، وامتلات حياة ونشاطاً وقدر على التغلغل في أعماق أدق الأشياء واختفاها .

ولم تنف الكتب باللغة العربية في هذه الميادين حائلاً دون متابعة هؤلاء المفكرين والمصلحين والأدباء للفكر العالمي ، والأطلاع على أحدث ما يجده فيه ، إما بإحدى اللغات الأجنبية - إذ سرعان ما يترجم مثل هذا الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي بين اللغات الأجنبية - وإما بما يترجم منه إلى اللغة العربية . وكذلك لم تنف كتابة هذا الفكر باللغة العربية حائلاً دون سرعة اطلاع من له عناية بالاطلاع عليه من غير العرب ، وخاصة في معاهد ومراكز وأوساط بعينها ، مهمتها الأساسية مثل هذه المتابعة . ولذلك لم يقل أحد إن علينا أن نكتب فكرنا السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، بالإنجليزية أو الفرنسية ، من أجل أن نكون قادرين على متابعة الفكر الأوروبي والأمريكي في هذه الميادين حتى لا نتمزّع عنه ، أو من أجل أن يصل فكرنا إلى تلك الأمم ، أو من له عناية به من أفرادها وجموعاتها . إن كلا الأمرين أقيم حقاً مع كتابتنا باللغة العربية . وهكذا تأصل فينا الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتعبير عنه بلعثنا ، وإن كانت العوائق - من غير اللغة - قد وقفت أمام انطلاقه وزدهاره وشيوعه على الوجه الذي نراه عند أمم أخرى ليس أمام فكرها مثل هذه العوائق .

وأما المربب الثاني فمتشعب متعّد الميادين . وحسبنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه الميادين إشارات عامة ، كشأننا في المربب الأول .

وأول ما نقف عنده هو التعليم . والحديث عن همومه حديث



الأولى بكلليات العلوم في مصر حقة قصيرة ، مادة خصبة للنأمل والاستفادة ، ومراجعة المواقف ، ومعرفة مظاهر القوة والضعف وأسبابها ، لاستكمال مظاهر القوة وتلافى أسباب الضعف .

\*\*\*

بقي من قضايا العصر ، القضايا الأدبية والفنية وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات . وهذه القضايا ذاتها هي مشكلة المشكلات ، التي يكثر فيها الكلام ويشدّ النزاع . والقول الواضح فيها أنه لا يجوز لأحد أن يتجبر على الأدباء والفنانين ، وأن يتجول بينهم وبين استحداث تجارب جديدة واللوان من الإبداع لم تكن معروفة قبلهم ، على أن يظل ذلك كله تطوراً من الداخل ، متمشياً مع طبيعة لغة الأمة وأصولها ، وأن يظل موصول الحلق في سلسلة واحدة ، مهما تختلف كل حلقة من الأخرى . ولكن هذا القول الواضح الذي لا يكاد يختلف عليه أحد حين يُلقى مثل هذا الإلقاء العام ، هو نفسه الذي يفتح أبواباً واسعة للخلاف حين يبدأ بتفصيل ما فيه من عموم . ويبدو أن الأمر - في أيامنا هذه - ليس أمر قديم وجديد ، ولا أمر اتباع وإبداع ، بقدر ما هو أمر معرفة أو جهل باللغة التي هي أداة الكاتب الفنان من شاعر أو نثر ، وبقدر ما هو أمر اتصال بروح هذه الأمة أو انفصال عنه ، ومعايشة لثقافتها وشخصيتها الثقافية أو اغتراب عنها وتكرار لها .

ولقد أساء أكثر الذين استسهلوا مطيئة الكتابة الحديثة ، إلى روح التجديد والإبداع ومعنى الحديث . وقد حاول بعض الجيدين المبدعين حقاً من الحديث أن يصبحوا الأعمام ، ويقوموا الأعوجاج ، ويسبقوا الأنجاه ، ولكن الأمور كانت قد أفلتت من أيديهم . وكتب في ذلك : نازك الملائكة ، وصلاح عبد الصبور رحمه الله تعالى ، وعمود درويش ، وأضرابهم ، على تفاوت ما بينهم ، واختلاف بعض مناهجهم .

ولقد تجنّبت في هذه المقالة ذكر الأسماء ، والامتناع بأقوال منسوبة إلى أصحابها . ولكني لا أرى لنفسى مندوحة - وأنا أقرب من احتتام مقالتي - من أن أستهني بأمر ما أطلعت عليه من أحكام نقدية لحمود ورديش ، وأكثر ما أطلعت عليه له جدير بالانتباه والاستشهاد . قال :

« إن الشعر العربي الحديث كحركة جديدة ، هو شعر تجريبي حتى الآن ، وبالتالي فإنه قد شطع سطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة في العلاقة بين الشعر والناس . . . فإنا أرى أن الشعر العربي الحديث ليست له صواب ، وليس هناك نقد حقيقي يواكب هذه الحركة ؛ فالحركة « سائبة » بدون أي ضوابط . وأصبح عمرها الآن حوالي نصف قرن . وقد آن الألوان لكي تنتج نقادها وضوابطها . نأخذ مثلاً على ذلك اندلاع ظاهرة قصيدة النثر . وكان قصيدة النثر هي الشعر الوحيد الحقيقي ، وكان الوزن وإتقان الأدوات اللغوية هما

والحديث عن لغة التدريس للمواد العلمية في الجامعات لا يد أن يفردنا بالضرورة إلى الحديث عن « المصطلحات العلمية » ، وقد كثر الخلط بين الأمرين وشاع حتى بين الخاصة ، فأصبحت قضية المصطلحات حجة على العربية ، ومعلناً في قدرتها على أن تكون لغة تدريس العلوم ولغة البحث العلمي . ولابدّ من الفصل بين الأمرين فصلاً قاطعاً ، إذ إن قضية المصطلحات ليست قضية لغوية بقدر ما هي قضية علمية حضارية . فالأمة التي تخترع وتصنع من حقها أن تضع الاسم الذي تختاره لمخترعاتها ومصنوعاتها . وتستورد الأسماء الأخرى الأشياء بأسمائها . ولا ضرر على الأمة المستوردة في ذلك . وإن كان لابد من ضرر فهو في أن تقبل الأمة أن تكون مستوردة للمصنوعات والمخترعات ، وتستكين لذلك ، ثم تتور على أسمائها ليس غير ، فتريد هنا أن تكون مخترعة صانعة للأفكار دون حقائق الأشياء .

وقد أخذ المسلمون المصطلحات العلمية وألفاظ الحضارة في بدايات عصور الترجمة من اليونانية والفارسية والهندية ، كما كانت في تلك اللغات ، مع تعديل يسير يجعلها أكثر اتساقاً مع طبيعة النطق العربي . ولم يجد المسلمون غضاضة على أنضهم من جرّاء ذلك في دينهم أو دنياهم . ثم صاروا هم صانعين لتلك العلوم ، مخترعين لها ، ومستحدثين لمظاهر جديدة من الحضارة ، فكان من الطبيعي أن يظفروا على كل ذلك ألفاظاً عربية ، كما كان من الطبيعي أن يأخذ غيرهم عنهم هذه العلوم والمخترعات مع أسمائها العربية . ولا تزال هذه الألفاظ العربية منتشرة في اللغات الأجنبية ، سائرة ومسترة . وكذلك لا تزال المصطلحات العلمية اليونانية والهندية والارسية مبنية في كتب ثرائنا العلمي ، شاهدة على صحة هذه الظاهرة ، وصدق ما ذهبنا إليه ؛ فلا يجوز إذن أن نخدع أنفسنا ونمتزك في غير معتزك .

وكل هذا شيء يختلف عن استعمال اللغة العربية في قاعات الدراسة للشرح والتوضيح وتوصيل الأفكار والمناقشات . ومع ذلك فقد برّست المجامع والأسانيد والمترجمون أعداداً من هذه المصطلحات باللغة العربية ، ووضعت لها معالجم ، خاصة بكل علم وحده ، وعامة تنجم ما صدر منها في العلوم كلها حتى حجة ععدة . ويظل عالم نوسع له مقابلات عربية أكثر مما وضعت له تلك المقابلات ، وتزداد هذه الكثرة مع الأيام بسبب وضع مصطلحات أجنبية جديدة في كل يوم . وأكثر تلك المقابلات العربية حبيسة للمجامع ، تكاد غرت لأنها لا تستعمل . ولو كانت لغة التدريس هي العربية - على الوجه الذي وضّحناه - لشاعت هذه المصطلحات العربية - أو لشاع بعضها - عند الشرح والمناقشات ، وفي الكتب والبحوث والمقالات ، ولحفر ذلك على يد مريد من المجهود في وضع المقابلات العربية . ولنا في التجربة الجامعية السورية ، وفي تجربة التدريس بالعربية في السنوات

« فاللغة العربية » فيما نرى قد وفت بالأمانة وأدت الرسالة ، واستجابت لـ « قضايا الحداثة » على اختلاف أنواع هذه القضايا . وربما كانت أكثر اللغات قدرة على ذلك حين يتعهد بها أبنائها ويحيون بها فتحيا بهم . أما حين يحاول غير الفارس أن يمتطي الجواد الأصيل ، فيتأذى عليه ، ولا يمكنه من سرجه ولا عتانه ، ثم يقذف به ، فإن الجواد لا يوصف حينئذ بأنه صعب المراس ، ولا يقع اللوم عليه ، وإنما على المدعي المتكلف مالا يحسن .

نوع من السلفية أو الرجعية . أننا لا نعتقد ذلك ؛ إذا كانت أدوات الشاعر هي اللغة فعليه أن يتقن لغته . ونحن نرى ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث : « الركاقة » ، ومصدرها فعلا هو سهولة النشر وعدم وجود عوائق ، واختلاط « الحابل بالنابل » في ذهن القارئ المعادي الذي لا يستطيع في أحايين كثيرة أن يميز بين الغث والسمين من الشعر الآن . . . إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء ، وكان القصيدة العربية الحديثة تمثلت تجلياتها هي قصيدة كتبها شاعر واحد»<sup>(١)</sup> .

(١) جريدة الشرق الأوسط ، بتاريخ ٢٦/٢/١٩٨٤ م ، من مقابلة معه .

# اللغة العربية والحدثة

## تقام حسابات

إذا ورد لفظ الحدثة في سياق نص من نصوص التاريخ فهم المرء من هذا اللفظ معنى مرتبطا بحركة الزمن من الماضي البعيد إلى ماضٍ قريب أو إلى الزمن : حاضر ؛ ذلك بأن التاريخ نفسه لا غنى له عن مفهوم الزمن ، بل إنه ليعد من حيث طابعه العام تنابعا زمنيا Chronology . أو ربطا للأحداث بتتابع الزمن . وإذا كان البحث التاريخي ينصب في كثير من الحالات على فترة معينة أو زمن معين ، فإن آخر هذه الفترة أو ذلك الزمن يعد حديثا بالنسبة لأوله أو لما سبقه من أحداث هذا العصر نفسه . ومعنى ذلك أن الحدثة في التاريخ نسبية لا مطلقة . وأية ذلك أن المؤرخين يتكلمون عن آخر العصور الفرعونية تحت عنوان «الدولة الحديثة» ، وهي بحسب المعايير المطلقة أقدم من حضارة الإغريق وما جاء بعدها من حضارات . ولو أننا ارتضينا هذا المفهوم التاريخي في أحوال علمنا العرب والعالم الثالث بصورة عامة لوجدنا الحدثة بلية نسال الله أن ينقلنا منها ، وأن يرد إلينا مجد ماضينا الذي عصفت به السنين والأيام .

وإذا ورد لفظ الحدثة نفسه في نص من نصوص الإصلاح الاجتماعي فإنه سيكون الصق بفكرة «التغيير» منه بمفهوم الزمن ؛ ذلك بأن الإصلاح الاجتماعي قد يتم بالتطور وقد يتم بالعنف ؛ فإذا تم بالتطور أصبح «التغيير» به أوضح من «الزمن» ، وإذا تم بالعنف فإن العنف وحده لا يتصلق أن يفتح الطريق أمام التغيير الذي لا يتم فية كما تم العنف ، وإذا تمت على الأيام ، حتى في أكثر الثورات حرصا على سرعة الإنجاز . وإذا صح أن ينسب العنف أو تنسب القرارات الرسمية إلى لحظة معينة فإن التطور الاجتماعي الذي يبدأ بسبب هذه العوامل يجمع لتغير النفوس الإنسانية أكثر مما ينجس لمخارج الأمور المادية . ومن هنا ترتبط الحدثة في عرف المصلحين الاجتماعيين بالتغيير . وحسبنا أن الفرنسيين يعدلون ثورتهم صانعة المجتمع الحديث ، وأن نابليون في نظريهم جزء من المجتمع الفرنسي القائم ؛ كما أن جورج واشنطن هو بطل المجتمع الأمريكي ، مثله مثل إيراهام لنكولن .

من يطلق لفظ الحدثة على أي واحد من هذه الأشياء يعمل في طيه معنى الابتكار . فالذي يتكلم عن الفضيحة الحديثة لابد أن يعمل اللفظ ظلالة من الشكل الشمري للبكر ، الذي لم يكن مقبولا منذ عدد من السنين ، والذي يعمل في طيه قدرا من الترخيص في الغافية وفي التوازن (إن لم يكن في الوزن) ، وفي مقدار المناسبة

أما في عرف المتجبن من الفنانين والباحثين ورجال الصناعة ونحوهم فربما كانت الحدثة مرتبطة بالابتكار ، سواء أكان الابتكار مذهبا فنيا أم عملا في حدود هذا المذهب ، وسواء أكان متبها علميا أم بحثا في حدود هذا المنهج ، وسواء أكان إنتاجا مستحدثا أم سلعة من نوع هذا الإنتاج . فالغنى الذي يفصله



والفردات وطرق التركيب ونماط الجمل ما دعانا إلى أن نتكلم في الوقت الحاضر عن «الفصحى الحديثة». لقد اخضعت «الفصحى العربية التي وصفها سيويه في كل المجتمعات العربية المعاصرة»، وحل محلها صوت الدال المنقحة في مصر والشام، وحلت محلها الظاء في المجتمعات العربية الأخرى. وكذلك اخضعت اللغة التي قال سيويه إنها لو رقت لصارَتْ دالاً، كما أن الدال إذا فحمت كانت النتيجة طاء. و اخضعت لدى المصريين والسوريين الأصوات الأستانية الثلاثة (ث، ذ، ظ)، وحلت محلها السين والشاء، ثم الدال والزاي، ثم زاي منقحة على الترتيب، فأصبحت تتكلم عن الوزن الثقيل (بالطاء)، والبولد السقيم (باليين)، وعن (ذكر) ضد أنثى، و (ذكر) فعل ماضى بمعنى تذكر أو أورد في كلامه ذكر شيء ما، وقد تتكلم عن (الضلام) بالعلمية ونسعى أحد الشوارع بالقاهرة (نور الزلام) بتضخيم الزاي. والملاحظ في كل ذلك أن النطق بالصوت الشديد يحمل في طيه التزاماً بالنطق العامي، وأن الصوت الرخوي يشير إلى نزوع إلى النطق الفصحي.

هذا من حيث ما أصاب الفصحى من تطور صوتي على ألسنة العرب. أما في حقل المفردات فما أكثر ما طرأ عليها من ألفاظ الحضارة والمصطلحات، سواء أكان ذلك بواسطة الأتجاهل أم الاشتقاق أم التعريب. وما أكثر ما مات من ألفاظ كانت سارية في الاستعمال في القرون الأولى! وحسبك أن تنظر في أي معجم من معاجم اللغة العربية لتجرب حشود الألفاظ التي بطل استعمالها، والألفاظ الأخرى التي لحقها التطور ولا لائها فلم تعد تؤدى من المعاني ما كان يقصد بها في العصور الحالية. كل ذلك إذن لا يدعي لواحده من هذه المفردات أنها من قبيل الغريب أو الخوشى أو المهجور، ودون أن تبطل بقرار أو حكم شرعي، كالذي صدر بالنسبة لكلمات أخرى أبطلها القرآن بقوله: «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب» (المائدة ١٠٣).

أما من حيث التركيب فقرأ أي واحدة من الصحف العربية وسررتي المضارع يدل على الماضي ويقترب بظرف زمان يفيد الماضي، فيقال مثلاً «الزجيم القلائ يصل أمس فجأة إلى القاهرة ويمرر عائدات مع المسترلين المصريين». وستجد الكاف المشهورة التي لا تغيد تشبيها ولا تعليلاً عند قول بعضهم «أنا كاستاذ للغة كذا أرى كذا». وستجد أيضاً عوداً للفصحى على متأخر في قول بعضهم «في عرضه للموضع القلائ قال فلان كذا وكذا»، أو إخراجاً للفعل عن تعديته أو لزومه إذ يقال: «التقى فلان فلانة». فلذا تأملنا وصف الفصحى بالحداثة هنا فالغنى الصق بالتغيير منه مفهوم الزمن؛ أي أن تغير اللغة، أو التغير الذي خضعت له اللغة، هو من قبيل التغير الاجتماعي؛ لأنه تطور تدريجي لا يطنل إلى الملاحظون إلا بعد وقوعه فعلاً. ومن هنا يصعب الربط بينه وبين زحف الزمن؛ فهو بمصطلح دى

المجمعية بين المفردات، والجرأة النحوية على طرق التركيب. والذي يصف بحثاً بالحداثة ينبغي أن يقصد بهذا الوصف أن البحث قد تم في حدود منهج حديث، أو أنه ابتكر لنفسه منهجاً لم يكن معروفاً من قبل. والسلمة الحديثة عند إطلاقها يقصد بها السلمة التي لم تكن معروفة أو معروضة للبحث منذ وقت قريب؛ ومن ثم فهي ابتكار لم يكن معروفاً قبل ذلك الوقت القريب.

أما الحداثة في عرف رجال الدين فلا مكان لها في العقائد ولا في العبادات؛ فهذان الحقلان لا يقبل فيها إحداث أي شيء إلا مع وصف صاحب الحديث بالمرق والحروج من ريفه الدين. ولكن الأمر في المعاملات يختلف إلى حد ما؛ وربما قبل الأمر المحدث تحت عنوان «البدعة». غير أننا إذا عرفنا أن كل بدعة بدعة، فلماذا نعرف أيضاً أن كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه «البدعة الحسنة» التي تدعو إليها «المصلحة»؛ لأن «المصالح المرسلة» مصدر من مصادر التشريع في بعض المذاهب.

أما في حقل العادات والتقاليد فإذ الحداثة مستهجنة كما كانت في حقل الدين. ولكن هذا الحقل يفضل أن يعطى للبدع أسياً آخر، تبدل فيه العين من دال والتقاليد تصبح الكلمة «التقاليع»، والمعنى مرتبط بالترابية أكثر مما يرتبط بمفهوم الزمن، ويتضح ذلك بصفة خاصة في الأزياء وطرق السلوك القردى الذي لا يس إلا الآخرين من أبناء المجتمع، كطامة الشعر، وحمل جهاز الراديو في أثناء المشى، واستعمال المشط في الطريق وهلم جرا.

إذا تأملنا ذلك عرفنا أن مفهوم الحداثة ليس مفهوماً متجانساً في المجالات المختلفة من النشاط الإنسانى، بل يختلف من مجال إلى مجال، ويستمر بالنسبة في معظم الحالات. وقد عرفنا أن معنى الحداثة في حقل البحث هو الابتكار. ولكن البحث بخصوصه شيء، والعلم في معناه العام شيء آخر. وبينما هنا أن نعرف ما الذي يتبادر إلى الذهن عندما نسمع عبارة «العلم الحديث». لا شك أن بعض ما يصدق عليه هذا الاصطلاح يقع في عداد التراث؛ فهو حديث بمعنى أنه لا ينسب إلى القرون الماضية، وأنه ربما كانت بدايته في نهاية القرن التاسع عشر أو في العقود الأولى من القرن العشرين، إن لم تكن أحدث من ذلك في الزمن. فالحداثة هنا تبدو مرتبطة بالمنهج العلمى الوضعى الذى ساد في حقل العلوم الطبيعية أولاً، ثم اتسع بعد ذلك للعلوم الاجتماعية؛ أي أن الحديث في العلم هو المنهج والاكتشاف.

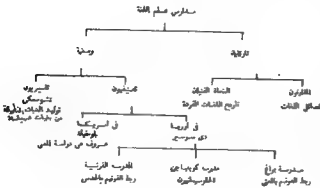
فأين تقع الحداثة من اللغة العربية؟ أتقع في نطاق الزمن، أم التغيير، أم الابتكار، أم البدعة، أم التفاعل، أم المنهج والاكتشاف؟ الملاحظ أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر. ولقد تطورت اللغة العربية الفصحى منذ عصر النحاة الأوائل، إذ كانت صورها على الهيئة التي نعلمها كتب النحو ونقح اللغة والمعاجم، فوق هذه الصورة من التحول في الأصوات

سوسر ومتاعفى Diachronique ولكنه ليس تاريخيا-Historique  
que بالمعنى الألف .

بين الإثارة والاستجابة . وقد ركز الأمريكيون عنايتهم في البداية في إنشاء النظم الصوتية لهذه اللغات ، في وقت كان الأوروبيون فيه لا يجمعون عن إخضاع الدراسات النحوية والاجتماعية اللغوية للمنهج الحديث . وكان الأوروبيون على الطريقة النحوية القديمة - يعملون أبواب النحو وظائف للكلمات المفردة في السياق ، ولكن الأمريكيين - بعد بلومفيلد - لاحظوا أن بناء النحو على المفردات يفتح الباب على مصراعيه ليس ، فقالوا إن التحليل النحوي يجب أن يبنى على المكونات المباشرة للجملة . وإذا كانت الكلمات هي أصغر ما يمكن إفراده عن السياق فإن المكونات المباشرة هي أكبر العناصر التحليلية مما دون الجملة وقد يكون المكون المباشر كلمة مفردة ، كما في ركني جملة وصليقي قادم ، وقد يكون أطول من ذلك ، نحو وصليقي الذي حدثك عنه بالأمس ، قادم إلينا تمسكا بشيء لا أعرفه في يده . فالكونان في الحالتين هما الصديق وكل ما يرتبط به ، ولفظ وقادم وكل ما يتعلق به أيضا .

ثم جاء العالم الأمريكي تشومسكى فانهم كلا من الأوروبيين والأمريكيين على السواء بأنهم أكثر عنابة بالتصنيف والوصف منهم بالدقة العلمية ، واقترح أن يبدأ التحليل اللغوي من أساس عقلاني مجرد ، سواء البنية العميقة . وهذه البنية العميقة غير صالحة للتعبير اللغوي ، لأنها لا تنطق ، وإن صلحت لدى البعض للرمز المنطقي . وقال إن المهم ليس الوصف والتصنيف فقط ، وإنما ينبغي أن يكون للتحليل إلى جانبها « طاقة تفسيرية » تحدد لم تحول بنية عميقة معينة إلى واحدة بعينها من مجموعة البنيات السطحية الممكنة للتعبير عنها . ثم أكد تشومسكى أن اللبس ما يزال واردا على النحو المبني على المكونات المباشرة ، وأن طريقته التي جاء بها (وتسمى النحو التوليدي ، أو النحو التحويلي) هي بغيرها الفاعلة على الكشف عن اللبس وغير اللبس من البنيات السطحية ، وعلى نسبة البنية السطحية إلى بنية عميقة بذاتها دون غيرها .

ولعل موقع كل مدرسة ذات منبج من أخواتها يتضح من التخطيط التالي :



هذا أحد المعاني الممكنة للجدالة حين تعقد نسبة بينها وبين اللغة العربية . ولكن هناك معاني أخرى يمكن أن تكون لهذه النسبة ، أوضحها أن نرى الجدالة مرتبطة بتناجج النظر في اللغة في مصورها . وفي الحق إننا كثيرا ما نقع على عبارة والتهج الحديثه فتبدو العبارة غامضة أو ملبسة ، فلو سألت سامعها عما فهم منها لم يستطع أن يعطيك جوابا صحيحا ، بل إنك لو وجهت هذا الاستعظام إلى قائلها فربما لمحت مع بعض التردد قبل أن يستجمع قوته ، ويشهد ذاكرته ، ويحك بالجراب الذي أسعفته به القوة والذاكرة ، بل قد يميز أمام تمدد المناهج الحديثة أن يختار واحدا منها بعينه ليجهل المقصود من عبارة والمبج الحديثه . ذلك أن ما نسميه تمجوزا بالمبج الحديث هو في الواقع مناهج متعددة ، تختلف نظرة كل منها إلى المادة اللغوية . من نظرة المنهج الآخر . وهي متشعبة الأصول متنوعة الغايات . فلقد كان علم اللغة الحديث عند نشأته خالصا لوجهة النظر التاريخية ، يقوم على المقارنة بين اللغات ، حتى إذا استفاد له بعد المقارنة أن ينشأ من اللغات الإنسانية مجموعات متباينة ، لكل مجموعة منها أصل افترضى مجرد يسمى اللغة الأم ، تحول هذا العلم على أيدي النحاة الفطريين إلى اتجاه تاريخي آخر ، يرتبط بغير أي اللغات . حتى ظهر العالم السويسري فريدناند دي سوسر فرأى اللغة نظاما ثابتا وبنية متكاملة ، لا يمكن وصفها إلا بزعم ثباتها على حالة واحدة ، وأن التاريخ لها لا بد أن يكون وصفا ومرحلة متوالية ، كل مرحلة منها تعد مرحلة نظام ثابت . ومن فكرة النظام هذه نشأت دراسة اللغة دراسة وصفية تصنيفية ، تبدأ بإنشاء النظام الصوتي للغة . ومن هنا أصبح من المقصود أن يتجه الدرس إلى اللغات الحية المسموعة ، لا إلى اللغات القديمة ذوات الأدب المسجلة في الكتب .

ولقد كانت أفكار دي سوسر سببا في نشأة عدد من المدارس اللغوية ذوات المناهج المختلفة ، كمدرسة براون ، ومدرسة كونيانج ، والمدرسة الفرنسية . وكانت بداية الدراسات الأوروبية في ظل لغات قديمة لها آداب مشهورة مدروسة دراسة واسعة وعميقة .

أما في أمريكا فقد ارتبطت البداية برغبة الحكومة الأمريكية في معرفة لغات القبائل الهندية لتيسير التعامل معها ، فسخرت لذلك عددا من الباحثين في الأنثروبولوجيا ، الذين بدأوا البحث في هذه اللغة من نقطة الصفر ، إذ لم يكونوا على معرفة بهذه اللغات . ومن هنا ارتبطت دراساتهم بالبحث في المعنى دون المفردات في المعنى ، بل إنهم رأوا المعنى إقليسيا غير قابل للاستكشاف على الطريقة الأوروبية ، فعملوا معنى كل عنصر تحليل هو موقعه من السياق ، ورأوا أن أفضل طريقة لفهم المعنى الكا . أن يتم من خلاله وجهة النظر السلوكية ، أي بطريقة الربط

صورة الأصل . وأصل الوضع ينسب إليه الصّوت ، وتنسب إليه الكلمة ، وتنسب إليه الجملة . فلفظ « ينهى » مثلاً ، ينطق على صورة « يمهي » ولكن تفسير ذلك أن الأصل هو النون ، ولكن النون لما سكنت وتلتها الياء خرجت من مخارج الياء واحتضنت بنتها فاصبحت كالميم ، وذلك طلباً للخصفة في النطق . وكذلك « قال » أصلها « قول » فلما تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفاً طلباً للخصفة أيضاً . وكذلك « إذا السياه انشقت » أصلها « إذا انشقت السياه انشقت » ؛ لأن إذا الظرفية لا تدخل إلا على الجملة الفعلية ، للتضيق بينها وبين إذا الضمائية ، فلما وقع بعدها الاسم المرفوع لم يعرب مبتدأ ، وإنما جعل فاعلاً لفعل محذوف بفسره الفعل المذكور بعد الاسم المرفوع . ففى كل واحدة من هذه الحالات عدول عن الأصل . وكل شرح يحتاج به معه ردّاً إلى الأصل المعدول عنه . وأما أصل القاعدة فضائه « المبتدأ معرفة » . وقد عبر ابن مالك عن هذه القاعدة بقوله : « ولا يجوز الابتداء بالنكرة » ، ولكن هذه القاعدة الأصلية قاعدة أخرى فرعية مستتة من مابا ، عبر عنها ابن مالك أيضاً بقوله : « ما لم تعد . . . » ، فإذا أفادت النكرة جاز الابتداء بها ، وذلك قاعدة فرعية مستتة من قاعدة أصلية .

إذا كان النحلة قد استعملوا الاستقراء الناقص في سبيل إنشائهم النحو المرى فإن الاستقراء الناقص لا يستقيم بشير الختمية . ومعنى ذلك أن الحقائق التى يستخرجها النحلة باستقراء المسجوع قاصرة عن أن تصدق على غير المسجوع ما لم ينطق عليها مبدأ الختمية الذى بمعناها عمل غير المسجوع . وهكذا استعمل النحلة مبدأ الختمية تحت عنوان آخر هو « القياس » ، أو كما يسميه الأصوليون « قياس الشاهد على الغائب » . ويتضح ذلك في استعمال اسم « النحو » نفسه ، لأنه مأخوذ مما يروونه من قول عن رضى الله عنه لأبى الأسود الدؤلى : « أتبع النحو بأبى الأسود ! » ، بل إن لفظ القياس يتردد كثيراً في عبارة يقرها النحلة : « وعلى ذلك قس » .

وينبج النحلة العرب منبع الوصفية التى يباهى بها محدثون . وأوضح ما يكون ذلك في نشاط النحلة الأولين الذين كان يقبل على ألسنتهم أن يقولوا : « العرب تقول كذا » ، بدلا من قول الآخرين يجب ويجوز . حقاً إن ذلك كان أوضح في اتجاه بعض الأولين منه في اتجاه بعضهم الآخر ؛ فليد كان أبو عمرو بن الملاء حرصاً على هذا الطابع الوصفى عندما سئل عما يفعل بما خالفت فيه العرب قواعد النحلة فقال : « أعمل على الأكثر » ، وأسمى ما عداه لغاته . كان ذلك منه في وقت كان فيه عبد الله بن أبى إسحق يظن على العرب ، أى ينطق « الفصحاه منهم إذا خالفوا ما استخرجها النحلة من القواعد » . ومع ذلك فإن استخراج القواعد نفسه كان عملاً وصفياً ، سواء من هذا النحوى أو من ذلك ؛ لأنه كان تلخيصاً للملاحظات النحوية القائمة بين المفردات في الجمل . وإنما نجد حتى في وقتنا هذا في

يتضح من هذا أن نسبة المخاطبة إلى المنهج نسبة ذات أبعاد زمنية مختلفة ، ولكنها ترتبط ارتباطاً عميقاً بفكرة التغيير . أما إذا وصفنا بالمخاطبة منهجاً من مناهج البحث في اللغة العربية فلنأنا يمكن أن نضيف إلى هذا الإيضاح أيضاً آخر يصل بطبيعة المنهج العربى التقليدى . ذلك بأن مناهج اللغويين العرب من السلف تحمل في طها الاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والختمية ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمقارنة ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من اتجاهات المناهج ، على نحو ما سنوضحه في الفقرات التالية بإذن الله .

لقد اعتمد النحلة على الاستقراء الناقص ؛ وهو عماد المنهج العلمى بالنسبة للعلم المبسوط . واتخذ فقهاء اللغة ، والمعلمون منهم بصورة خاصة ، على الاستقراء التام حسياً تتطلبه طبيعة موضوعهم ؛ لأن موضوعهم يدور حول مفردات اللغة ، على حين يدور موضوع النحلة حول قواعدها الكلية . ولهذا تناول النحلة بالملاحظة نتائج من اللغة أطلقوا عليها مصطلح « المسجوع » ، وانصرفوا عن بقية المستعمل ، فالتصديق مثلاً في الاعتماد على القرآن لتعدد القراءات ، وعلى الحديث لجواز الرواية بالمعنى ، وصرفوا معظم مهمهم إلى الشعر وكلام العرب . أما اللغويون (أى فقهاء اللغة) فقد كان عليهم أن يجدوا موقف كل مفردة من مفردات اللغة من حيث المعنى الذى ينسبونه إلى الكلمة في المجمل أو من حيث استعمالها ، وما إذا كانت عربية أو دخيلة أو مرربة أو حوشية . . الخ . ومعنى ذلك أن الاستقراء بنوعه قد عرفه القدماء ، استعملوا كل نوع منه حيث ينبغي أن يستعمل .

أما التصنيف فلنأنا نعرف كيف نشأت الدراسات اللغوية العربية بتصنيف أقسام الكلم ؛ إذ قال على بن أبى طالب لأبى الأسود الدؤلى : « الكلم اسم وفعل وحرف . . الخ » ثم عدم النحلة بعد ذلك إلى تصنيف فروع كل قسم من هذه الأقسام ، فقالوا في الفعل : ماضٍ ومضارع وأمر ، وفي الاسم : اسم علم واسم جنس واسم زمان واسم مكان . . الخ ، وفي الحرف : حروف المعاني وحروف الزوائد . . الخ . ثم صنفوا الأبواب النحوية في داخل الجمل ، وصنفوا أساليب الجمل ، بل صنفوا الكلمات إلى جامدة ومشتقة ، وإلى مجرد ومزيد ، وإلى متصرف وغير متصرف ، وهم جراً . . على نحو جعل من السهل عليهم أن ينشئوا قواعدهم التى كان يستحيل إنشائها دون هذا التصنيف .

ولقد جرد النحلة الأصول ؛ وجردوا القواعد ، وجردوا المصطلحات لتسمية الأصناف ، فكان مما جردوه أصل الوضع وأصل القاعدة ، وجعلوا كل أصل من ذلك نقطة البداية لتعليم المستعمل ؛ لأن المستعمل إما أن يتسم بالاستصحاب إذا تطابق مع الأصل المجرد ، أو بالعدول إذا بدا على صورة مختلفة عن

المغرب من يطعن على أصحاب اللغة فيقول إن النطق الشائع "It is me" خطأ والصواب أن يقال "It is I". يحدد ذلك في ظل المنهج الوصفي القائم .

أما ربط الصوت بالمعنى فيتنصع في أبواب من النحو ، مثل الوقت (الذي يدل على تمام المعنى) ، وكالتشديد (الذي يدل على التعدية النحوية أو المبالغة الدلالية) ، وكرهاية الحروف (إذ يكون للزائد معنى) ، وبعض لواصق التصريف ، مثل تاء التأنيث ، ونون التوكيد ، وألف الاثنين ، وواو الجماعة ، وتاء الخطاب ، وحروف المضارعة ، ونون النسوة ، وهلم جرا ، وكالفروق النطقية بين الأصوات من حيث المخارج والصفات ، نحو التفريق بواسطة التضخيم فقط بين الفعلين الماضيين «صام» و «سام» ، وكذلك بين «طاب» و «تاب» ، وكالتفريق بالجهر والمهمس بين «زار» و «سار» ، وكذلك «ذاب» و «تاب» . وقد كان للتحاة الأقدمين محاولات عظيمة في حقل دراسة الأصوات اللغوية وارتباطها بالملامح على نحو ما ذكرنا . وحسبنا أن نعلم أن كتاب العين للخليل قد تم ترتيب مدخله على أساس صوتي .

وكان عمل النحاة العرب يشتمل على الكثير من المقارنات بين اللهجات . نلاحظ ذلك في تعريفهم مثلا بين «ماء» المحجازية و«ماء» التميمية ، وبين لهجات تفتح حرف المضارعة وأخرى تكسره ، كما لاحظ اللغويون فروقا نطقية بين القبائل ، كالتشكسية والمجيبية والاستطاة والسططمانية والتلتة التي أشرنا إليها عند الكلام عن حركة حرف المضارعة . وقرأوا حير العربية الشمالية والجنوبية حتى قال أبو عمرو «مالسان حير بلسانه» ، وردوا في ذلك الزوائد المدينية التي تدل على وعيهم بالفروق اللغوية بين اللهجات المذكورة .

ويظهر اشتغال الأقدمين بالتأريخ اللغوي في دراستهم للتعريب والتوليد والدخيل بصفة عامة ؛ فلقد كانوا يفرقون بين ما دخل العربية قبل الإسلام وما طرأ عليها بعده ، ولكنهم (والحق أحق أن يتبع) لم تكن لهم حاسة تاريخية دقيقة ، لا في اللغة ولا في الأدب ؛ فكانوا ينسبون النصوص إلى آدم ، وإلى عاد وثمود ، وإلى الجبن والشياطين ، وإلى هامات القتل ، بل إن ذلك الحرمان من الحس التاريخي ظل يلازمهم حتى في نشاطهم المعجمي ، فلم نر لهم ضبطا تاريخيا لتطور الدلالة من عصر إلى عصر ، ولا لبنية الكلمة من زمان إلى زمان .

ولقد ظهر الاتجاه المعيارى في النحو بما ذكرنا من أمر ابن أبي إسحق وتصديده للفصحاء من أمثال الفرزدق . ولكن هذا الطابع قوى فيما بعد عندما انتهى عصر الاستشهاد وعجز النحاة عن ترديد عبارة : « العرب تقول كذا » ؛ لأن العرب بعد عصر الاستشهاد لم يكونوا لولئك الفصحاء الذين يمكن لدراسة لغتهم أن تؤدى إلى خدمة القرآن وهي الغاية الكبرى للنحو . ولما انتهى عصر الاستشهاد في القرن الثاني الهجري تحول النحو العربي من طابعه العلمي الذي يقوم على البحث ورصد النتائج إلى الطابع

التعليمي الذي يسعى إلى جعل الأمة الإسلامية أمة متجانسة من الناحية اللغوية . ويقدر ما يحسن الطابع الوصفي في النحو العلمي يتحتم الطابع المعيارى في النحو التعليمي ؛ فليس من المعقول أن يقوم المعلم بالاستعراء واستخلاص النتائج وإنشاء القواعد أمام التلاميذ ، وإنما المطلوب منه أن يقول لهم هذه هي القاعدة (أو المعيار) وعليكم أن تطبقوا . فالتعليم أساسه الطريقة المعيارية .

أما التفسير فله في النحو العربي مظاهر متعددة . ولعل أهم مظهر من مظاهر التفسير في النحو هو التعليل ؛ فلقد تكفل التعليل في اللغة بتفسير الظواهر الأتية :

١ - كل عدول عن الأصل ؛ ويظهر ذلك بصفة خاصة في الإعلال والإبدال والنقل والقلب والحذف ، إذ تصبح العلة نفسها في صورة قاعدة تبرز العدول عن الأصل بطلب الحققة ، كما في :

(أ) إذا تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفا نحو قَوْمَ ← قام

(ب) تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها نحو إقوام ← إقامة

(ج) إذا اجتمعت الواو والياء وسبقت إحداهما بالسكون قلبت الواو ياء وأدغمت في الياء نحو طَوَى ← طوى

(د) إذا سبقت تاء الاتصال بحرف مطبق قلبت طاء نحو اصتبر ← اصتبر

٢ - تعليل الآتية النحوية ، سواء أكان بعلة مناسبة ، أم بالطرء ، أم بالشبه ، يعد من قبيل التفسير أيضا ، كان يقال :

(أ) رُفِعَ نائب الفاعل حملا له على الفاعل بعلة الإسناد .

(ب) بُنِيَتْ «ليس» لأطراد البناء في كل فعل غير متصرف .

(ج) أعرب المضارع لشبهه باسم الفاعل في مطلق الحركات والسكنات ، وفي اختلاف المعاني عليه . فالأول قياس علة ؛ والثاني قياس طرد ؛ والثالث قياس شبه ، وكل ذلك تفسير للظاهرة . فهذه أنواع من التفسير هي أظهر أنواع التفسير في النحو العربي .

بقى ما اشتمل عليه النحو العربي ما سميناه تحقيق صدق النتائج . أرأيت إلى المسائل الحسابية والمعادلات الرياضية حين تخضع للاختيار ليعرف ما إذا كانت صادقة أو كاذبة ، ويجري اختيارها بطريقة خاصة معروفة كاختبار الضرب بالقسمة ، والقسمة بالضرب ، واختبار الجيم بالطرح ، وبالعكس ؟ وكذلك كان النحاة العرب يعملون إلى اختيار النتائج وكأنهم يجتربون صورة الجهاز النحوي والضرقي الذي وصلوا إليه .

ميرماً على ما بقي للعرب من طاقة ، وما كان لهم من ملكة ، فاقبلوا باب الاجتهاد ، وانزوت المعارف الإسلامية في عدد من المساجد (أولئك المتأخف) لا تصداهما ، كالأزهر والزيوتونة والقرويين ، فكان أقصى ما حصل إليه المرء من علم أن يحسن التصحيح لما بقى . وأما الإضافة والابتكار فبهيت . لأن الفكر العربي أصبح بركة وائلة أسة لا تنمو فيها إلا طحالب الجهل والتخلف .

ثم اعتل الرجل المريض (تركيا) ونشلت ذئاب الاستعمار من حوله كل يريد نصيبه من القطيع الذي كان يرعاه ، فكان الاتصال المباشر لأول مرة بين الولايات التركية والغرب ، وعرف العرب أن في الدنيا علوماً غير علومهم ، وأنهم قد تخلفوا عن الركب ، وأن مقامهم مرهون بالتلمذة على المعارف الحديثة ، فأرسلوا البعث إلى الغرب لتلقي وتنتقل ونغرس البذور الحديثة في التربة التي طال إسلامها ، فأبنت البذور ، وغا الثبات غواً بطيهاً ، ومازال في دور النمو ، فلا يظهر من ثمره إلا البواكير وما أقلها .

وما دنا الآن في عصر البواكير فإن لنا أن نسأل عن طبيعة ما يمكن أن تصل إليه من النتائج الحديثة . ونسرى عندئذ أن هذه النتائج تقع في حدود الأنواع الآتية :

- ١ - بواكير عربية نبئت في أرض التراث .
- ٢ - أفكار أجنبية حطبت في التراث ما ينسجها .
- ٣ - فهم عربي حديث يصحح فهماً قديماً في التراث .

#### ١ - بواكير عربية نبئت في أرض التراث :

في التراث العربي أفكار لا تتناق مع النتائج الحديثة تنافياً تماماً ولكنها تختلف عن هذه النتائج . ومن ذلك على سبيل المثال :

(أ) إن أقسام الكلام التي ودرت في التراث لا تتناهي مع التقسيم الحديث للكلم الذي ورد في كتابي : « اللغة العربية معناها ومعناها » مثلاً ، إذ ما يزال الاسم أحد أقسام الكلام ، وكذلك الفعل ، ومازال الحروف كلها واقعة تحت عنوان الأداة . ولكن الفارق المهم بين التقسيمين أن النظرة الحديثة كشفت عن صمود مفهوم الاسم لدى النحاة ، شمل أقساماً أخرى ، كالأصناف والصفات والظروف ، وأن مفهوم الفعل قد اتسع لديهم أيضاً حتى شمل بعض الحوالمف والنواسخ ، وأن مفهوم الأداة في الفهم الحديث يشمل الحروف والنواسخ كما فهمها النحاة .

(ب) ومن ذلك أيضاً ما يتعلق بأصل الاشتقاق . فعلى الرغم من أصرار النحاة البصريين ، ومنهم الخليل بطبيعة الحال ، على أن أصل الاشتقاق هو المصدر ووجدنا الخليل يني كتاب العين ، وهو أول معجم في العربية ، على مداخل من الحروف الأصلية الثلاثة ، ويورد تحت هذه الحروف كل مشتقات ثلاثة ، مما يدعونا إلى الزعم بأن الخليل قد عد

وهكذا نشأ لديهم ما يسمى بالتأمرين العملية . فقد يقولون : ضغ من ضرب أو وزن جعفر أو على وزن طيلسان أو على وزن سرجل ، وقد يفترضون أن رجلاً تسمى باسم « حق » أو « في » أو « لم » ويسألون عن كيفية تشيئة وجهه وتصغيره والنسب إليه . وكانوا في أثناء شرحهم لأبواب النحو يوردون التركيب المنوعة ، ويشيرون إلى امتناعها ، ويعملون ذلك . وكان تطبيق قواعدهم على هذه الفروض المستحيلة وغير المستعملة يقوى اقتناعهم بصدق قواعدهم والنتائج التي وصلوا إليها في تحديد النظام النحوي للغة العربية .

فيا مغزى كل أولئك ؟

الجواب أنه ليس من المتصور أن يكون القديم والحديث مختلفين في كل التفاصيل والدقائق ، وأن الاختلاف بينهما إنما هو اختلاف في تركيز الاهتمام على طابع يصيبه يعرف به القديم أو الحديث ، مع عدم خلوه عما عدا هذا الطابع . ولكن وجود طابع ما وجوداً فعلياً لا نظرياً لا يمنع لا يسر دعواه أنه إلا بمقدار ما يصح أن نسب الاشتراك إلى الإسلام لمجرد أن الإسلام عفى بالمعالة الاجتماعية بطريقته الخاصة . وهكذا لا ينبغي أن نسب إلى النحو العربي أنه خالص للموصفية أو للمعبارية أو للتاريخ أو للتجريد ، وإن كان فيه قسط مهم من كل واحد من هذه المناهج التي تميز بعضها عن بعض في العصر الحديث . هنا ما ينبغي أن يكون واضحاً عند نسبة المنهج إلى الحداثة . فالحداثة في المنهج مسألة تغيير وإن لم تتبرأ تماماً من مفهوم الزمن .

ومن معاني الحداثة حين تنسب إلى اللغة العربية ما يتصل بالنتائج . وإذا اتصلت الحداثة بالنتائج فقلنا مثلاً : « النتائج الحديثة » ، أو « نتائج البحوث الحديثة » ، أو « معطيات البحث الحديث » ، فإن « الحداثة » عندئذ تنصرف إلى معنى الابتكار فتكون ألصق به منها بمفهوم الزمن . وهنا لا بد أن يقوم طابق بين الحداثة والتراث (أى بين الابتكار والتراث) أكثر مما يقوم بين الحداثة المنسوبة إلى المنهج وبين التراث (أى بين التغيير والتراث) . لقد استوت الدراسات العربية على سوتها في القرن الثاني الهجري ، وما كادت مطالع القرن الرابع عمل حتى آتت أكملها ويدت ثمراتها ناجحة يائنة ، إذ أسدتها التربة الطيبة برحيق المنابع الإسلامية بعد أن أضفيت إليه عناصر حيوية من ثقافات أخرى أجنبية . ولم يكد القرن الرابع ينتهي حتى وقر في عقول الناس أن الأول لم يترك للأخر شيئاً ، وفلنخر أبو العلاء الممرى بأنه سيئ بما لم تستطع الأوائل ، وبدأ التراث العربي في عومله عصر النقول والشروح والحواشي والتعليقات والكتابة الموسوعية ، وبدأت الحياة في طلبها الغالب اجتراحاً لا مضي ، وإعادة لترتيب الأثاث ، دون إضافة قطعة جديدة إليه . وزعم الزاعمون أن النحو نضج حتى احترق ، فأصبحت عدوى التناوكل كل فروع المعرفة العربية . ثم جاءت الطلعة الكبرى بتغلب الترك على مقاليد الحكم في البلاد العربية فنقضوا بجهلهم قضاء

الأصول الثلاثة هي أصل الاشتقاق ، عملاً ، وإن لم يصرح بذلك ، وأن النظرة التي اشتمل عليها كتاب اللغة العربية المذكور تجعل الأصول الثلاثة هي أصل الاشتقاق ، وهي أولى بذلك من المصدر الذي قال به البصريون ، والفعل الماضي الذي قال به الكوفيون .

(ج) لقد أنشأ النحاة نظاماً كاملاً من الصيغ الصرفية للكلمات المشتقة في اللغة العربية ، ونسبوا إلى الصيغ المجردة معانٍ وظرفية ، كالطلب والمطالبة والتكلف . . . الخ . وتكلموا عن الميزان الصرفي للكلمة ؛ وكانوا يعدون الصيغة الصرفية ميزاناً للكلمة ؛ ورأوا أن الكلمة إذا حُلف أحد حروفها حلف ما يقابله من صيغتها ، وجعل الباقي ميزاناً لها . فعل الأمر من وَحَد هو (وَحَد) ؛ ومصادمات الواو - وهي فاء الكلمة في الفعل - قد حذفت فإن الفاء تحذف من الصيغة فيصير وزنه (عل) بكسر العين وسكون اللام . ولكنهم لم يفرقوا تفرقة نظرياً بين الصيغة والميزان فأروا أن «قال» و «رمى» ونحوهما على وزن (فعل) ، دون مراعاة لما فيها من إعمال . وقد توصلت النظرة الحديثة - مع احترامها التام لنظام الصيغ - إلى أن هناك فرقاً بين الصيغة والميزان ؛ لأن الصيغة قلب صرفي ، والميزان مقياس صوتي ؛ بمعنى أن فعل الأمر (عد) ينبغي أن تكون صيغته (افعل) بسكون الفاء وكسر العين ، ولكن ميزانه (عل) كما سبق . فالصيغة تجعله من باب ضرب ، والميزان يعترف بالخلف الذي حدث في الصيغة . والصيغة صرفية والميزان صوتي .

#### ٢ - أفكار أجنبية حديثة وفي التراث ما يشبهها :

ذكرنا منذ قليل أن للتفسير في النحو العربي مظاهر متعددة أهمها التعليل ، وعدداً من صور التعليل تعليل الإعمال والإبدال ، والنقل والقلب والخلف ، وكذلك تعليل الأتيية النحوية . ونضيف هنا ظاهرة أخرى من ظواهر النحو العربي ، يطلقون عليها التفسير ، وعلى ركنها التفسير والمفسر (بالكسر) والفتح على الترتيب) ؛ فهناك أدوات تختص بالدخول على الأفعال مثل « إذا » و « إن » و « لو » ، ولكن الاختيارات الأسلوبية قد تقضى أحياناً بأن تأتي هذه الأدوات ويدها الاسم المرفوع بالفعل ، على عكس ما يقضى به أصل وضع الجملة . وهنا ينبغ التحذير إلى رد الجملة إلى أصلها فيقدرون فعلاً تدخل عليه هذه الأدوات ، ويعملون الفعل المذكور بعد ذلك تفسيراً لهذا الفصل المقدّر . وهذا شبيه بقولهم : « لا بد من دليل يدل على الحلوfo » غير أن الظاهرة هنا ظاهرة إضمار لا حلف .

غير أن تشوسكي يساهم - كما سبق - بأنه حول البحث اللغوي من منهج وصفي تعنيخي خالص ، يرد عليه اللبس في الكثير من الحالات ، إلى نحو توليدي تحويلي ، يضم إلى التصنيف عنصر آخر هو الطاقة التفسيرية ، بمعنى أن البنية

السطحية (المستعملة) إذا تطرق إليها اللبس يتعد ما يمتثل أن يكون مقصوداً بها فإن النحو التوليدي يرجع هذه البنية الاستعمالية السطحية إلى بنية عميقة بعينها فيذهب عنها بنية ما تحتمله من المعاني . هذه الخاصية بعينها موجودة في النحو العربي ، ولكنها ترتدي عيابة التأويل وعمامة التقدير . ويمكن أن نسوق لذلك الشواهد الآتية :

١ - قال تعالى : «الذين قال لهم الناس إن الناس قد جموا لكم فانشؤهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل . فاتقبلوا بنعمة من الله وفضل لم يمسهم سوء وآتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم . إنما ذلكم الشيطان يخوف أولياءه فلا تخافوهم وخافون إن كنتم مؤمنين» (آل عمران ١٧٣ - ١٧٥) .

فمن الذي يحاول الشيطان أن يخوفه ؟ يقول قائل إن الأمر واضح ؛ لأن الشيطان يخوف أولياءه . ولكن القرائن تحدد بنية عميقة أخرى يحاول الشيطان فيها أن يخوف المسلمين من أوليائه . فالتقدير «إنما ذلكم الشيطان يخونكم أوليائه» ، بدليل الهي الموجه إلى المؤمنين ألا يخافوهم بعد أن سمعوا من الشيطان (الناس الأولين) أن الناس (الآخرين) قد جموا الجميع لمهاجمتهم .

٢ - قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم» (آل عمران ١٨) .

إن بنية الجملة من الناحية النحوية البحث لا تمنع أن يكون الملائكة وأولو العلم معطوفين على الضمير (هو) ، فتكون الطائفتان آلهة مع الله (تعالى الله عن ذلك) . ولكن القرائن في الجملة تشير إلى بنية عميقة لها ، تجعل الطائفتين معطوفتين على لفظ الجلالة (الله) ، وبذلك تشهدان معه بغيره بالألوهية . والدليل على ذلك إقرار لفظ (قائماً) ، والنص مرة ثانية على أنه «لا إله إلا هو العزيز الحكيم» .

٣ - قال تعالى : «إن الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون» . (يونس ٤٤) .

والتركيب لا يمنع أن تكون «أنفسهم» توكيداً للناس ، ولكن النظر في الآيات الأخرى في القرآن (وهو يفسر بعضه بعضاً) يجعل «أنفسهم» مفعولاً مقدماً للفعل «يظلمون» ، بدليل قوله تعالى في آية أخرى : «ساء ملا القوم الذين كذبوا بآياتنا وأنفسهم كانوا يظلمون» (الأعراف ١٧٧) .

٤ - قال تعالى : «وقال الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيتك به قبل أن يرتد إليك طرفك . . .» (النمل ٤٥) .

فهل الذي في الآية من قوله : «آتيتك» هو اسم فاعل مضاف إلى الكاف ، أو فعل مضارع ناصب لحل الكاف ؟ لا يظهر ذلك من البنية السطحية للجملة ، ولكن البنية

أصوله جديدة فنستخرج منها نتائج حديثة ، فلا شك أن قلوبنا على ذلك نشأت من حسن تحصيلنا لأفكارهم ، بقدر ما جاءت عن استيعابنا لطرق النظر العلمي الحديث . هذه شهادة يقتضيها الإنصاف أن نبدأ بها ، وإلا بدأ كل شيء نقوله بعد ذلك ضرباً من إنكار الفضل .

وستحاول فيما يلي أن تلقى الأضواء على ما يسميه الأقدمون :

- (أ) التوسع .
  - (ب) الزمن .
  - (ج) الربط .
  - (د) طلب الحقة .
  - (هـ) ظواهر أخرى متفرقة أشاروا إليها ، سنجمعها تحت عنوان (الاستعمال المدلول) .
- وهناك البيان :

(أ) التوسع : قد يكون الخروج على القاعدة في التعبير نادراً أو قليلاً أو شاذاً أو لفة قوم بعينهم ، فيسمى كل نوع منه باسمه الذي أوردناه هنا . ولكن الخروج عن القاعدة قد يكون كثيراً كذلك ؛ وهو في هذه الحالة ينسب إلى التوسع . وفي الأصول العامة للنحاة ، أو ما أطلقنا عليه في كتابنا «الأصول» اسم قواعد التوجيه ، قاعدة تقول : «يتوسع في الظروف والجوار والجرور ما لا يتوسع في غيرهما» . وهكذا ينشأ منهج النحاة قاعدة للخروج على القواعد . ويندعهم أحياناً بعض العبارات التي تنسب هذه المخالفة أو تلك ، من غير ما ذكرنا ، إلى التوسع . وقد نظرت في أنواع الخروج على القاعدة في اللغة العربية فوجدت ما يلي :



والذي يهتأ الآن هو الترخص . والترخص مرتبط بالقرائن النحوية ، وهي البنية والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأداة والتخفة . وهذه لا وجود لها إلا في الكلام المنطوق . والترخص له الشروط الآتية :

- ١ - أن يكون من صاحب السليقة ، ومن ثم لا يجوز لنا نحن في الوقت الحاضر . ولهذا يعد الترخص من مقاهيم تحليل التراث ، ولا يصدق على ما بعد عصر الاستشهاد .

المعينة تين أنه لو كان اسم فاعل مضافاً لدل على الماضي ، ولكن الذي عنده علم من الكتاب يعرض على سليمان أمراً مستقبلاً .

- ٥ - قال تعالى : قل قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً . . . (البقرة ١٠) .

فهل قوله تعالى «فزادهم الله مرضاً» خبر أو دعاء ؟ لو كان ذلك خبراً للزم في الجملة الأولى أن تصاف إليها «كان» ، فيقال : كان في قلوبهم مرض . وبذلك يصير المعنى على الدعاء .

- ٦ - قال تعالى : وله دعوة الحق والذين يدهشون من دونه لا يستحيون لهم شيء إلا يمسكهم كفيه إلى الماء ليبلغ فله وما هو ببالغه . . . (الرعد ١٤) .

ليس في التركيب ما يمنع أن يكون الواو في يدهشون واجبة إلى الاسم الموصول (الذين) ، ولكن البنية المعينة (أي المعنى المراد) يحتم تقدير مفعول به هو ضمير الغائبين ، ويكون التقدير عندئذ «والذين يدهشونهم من دونه» ، فيكون الذين لا يستحيون هم الشركاء المزعومون .

- ٧ - قال تعالى : . . . فإن لم تعلموا آياتهم فخذوا نكم في الدين ومواليكم . . . (الأحزاب ٥) .

ليس في التركيب ما يعين ما إذا كان الإخوان هم أو آبائهم ، ولكن الآباء غير معلومين ، فلا يمكن أن يكون غير المعلوم أخاً . فالبنية المعينة (كما يسميها تشومسكي) تجعل الأبناء هم الإخوان في الدين .

نفهم من هذا أن النحو العربي ليس خلواً من الطاقة التفسيرية ، ولكنه يسمى مظاهرها أسماء مختلفة ، يمر بها المرء دون أن يرى شبهاً بينها وبين مثيلاتها في نتائج البحث الحديث ، ولكنه حين يلقى النظر لا يد أن يرى الشبه بين الشيخ العربي بالعمامة وبينه وعلى رأسه القبعة .

- ٣ - فهم عربي حديث يصحح فيها قديماً في التراث :

أول ما ينبغي أن نتعرف به أن السلف من علمائنا أبلوا بلاء حسناً في بناء صرح العلوم العربية ، وأن النتائج التي وصلوا إليها تعد راتمة من جهتين :

أولاً : أن نقاد التراث العربي من المستشرقين يفترون طائعين أو مرضعين بأن العرب إذا كانت لهم فلسفة حقيقية فهذه الفلسفة هي دراساتهم اللفظية ، وبخاصة النحو ، بما اشتمل عليه من نظام استدلال لا يمكن أن تصل إليه إلا عقلية ذات مقدرة فائقة على التجريد .

ثانياً : أن هذه البنية التي أقامها صمدت للتطبيق منذ القرن الثامن للهجرة حتى هذه اللحظة . فإذا كنا نلقى على اللغة

٢ - من قواعد التوجيه المنهجي لدى النحاة قولهم «الرخصة مرونة يحملها» أي أنها لا يقاس عليها الاستعمال .

٣ - شرط الترخيص أمن اللبس ؛ أي أن القرينة التي يجري الترخيص فيها لا يمكن أن يتوقف عليها المعنى ، فلو توقف عليها المعنى امتنع الترخيص .

٤ - لا يفهم الترخيص إلا في ظل تضافر القرائن ، بمعنى أن الوظيفة النحوية الواحدة لا بد أن تضافر على بيانها عدة قرائن ؛ ولا يمكن أن تكفي قرينة مفردة أيا كانت لبيان المعنى . فالفاعل مثلا يعرف أنه فاعل بالقرائن الآتية :

(١) أنه اسم (وهذه قرينة البنية) .

(٢) مرفوع (وهذه قرينة الإعراب) .

(٣) سبقة فعل (قرينة الرتبة) .

(٤) وهذا الفعل مبني للمعلوم (وهذه قرينة البنية مرة

أخرى) .

(٥) ودل على من فعل الفعل أو قام به الفعل (وهذه قرينة

الإستد) .

فهذه خمس قرائن تضافت على بيان للمعنى التحوي ؛ فلو اتضح للمعنى بأربع منها لما يمكن الترخيص في الخامسة ؛ لأن المعنى لا يتوقف عليها . وقد حدث الترخيص في التراث في كل القرائن ، سواء أكان ذلك في القرن أم في الحديث أم في الشعر أم في كلام العرب . وإليك الشواهد على ذلك :

البنية : قال تعالى : «والستين والستون ويطور سين» - فترخص في بنية «سيناء» ، فصرها «سينين» . وقد أمن اللبس بإضافة لفظ الطور إليها .

الإعراب : قال تعالى : «إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحا فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون» - «فمقطف» «الصابئون» وهو مرفوع على اسم إن وموضع نصب ؛ ولا لبس .

الطائفة : قال تعالى : «إن نشأ نزل عليهم من السماء آية فظلت أعتاقهم لها خاضعين» والأعتاق توصف بأنها «خاضعة» ؛ ولا لبس .

الربط : قال تعالى : «واتقوا يوما لا تجزي نفس عن نفس شيئا» ، والمعنى لا تجزي فيه نفس تحذف الرباط ؛ ولا لبس .

الرتبة : قال تعالى : «ويصنع الفلك وكلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه» - فجملة «ويصنع الفلك» جملة حالية مقترنة بواو الحال ، متقدمة على صاحب الحال ، وهو الهاء في «عليه» ؛ ولا لبس .

التضام : قال تعالى : «وإن كلالا ليوفيهن ربك أعاصم» فحذف مدخول دلاء وهو فعل مضارع مبني للمجهول تقديره

«يؤقرها» ، ودليل الحذف قوله «ليوفيهن» ؛ ولا لبس ، لوجود دليل الحذف .

الأداة : قال تعالى : «وذلك نعمة فحمها على أن عبت بى إسرائيل» - والكلام استهزاء إنكارى حذف منه الأداة ، والتقدير «أو لك نعمة» ، وقرينة الحذف حالية .

أما في الشعر فأكثره يسمى الضرار وفي جواز الرخصة للمحدثين في الشعر خلاف . ولقد ذهب النحاة شتى المذاهب في علاج هذه الظاهرة ، ولكن الجديد في النظر إليها هو ضم شتاتها تحت عنوان واحد ، وربط ذلك بتضافر القرائن ، وتسخير هذا الفهم لتبرير الكثير مما لم يتح له النحاة جواز المرور ، ولا سيما من كان من النحاة يطن على العرب .

(ب) الزمن : حين تناول النحاة مفهوم الزمن ويطوه بصيغة الفعل فقالوا إن الفعل يدل على الحدث بأصوله الثلاثة ، ويدل على الزمن بصيغته ، وجعلوا الفعل ثلاثة : أحدها الماضي ؛ وهو عندهم يدل بحكم صيغته وتسميته على ماض ؛ والآخران هما المضارع والأمر ، وجعلوا كلا منهما يدل على الحال أو الاستقبال بحسب القرينة ، وكان هذا في عرفهم هو نظام الزمن . ولكن الأفعال كلمات مفردة ، والنشاط المفرد ليس كلمات مفردة ، بل جملا ونصوصا متسقة . فالوقوف بالزمن عند حدود الكلمات المفردة لا يمكن أن يكشف طواهر السياق ؛ أي أن الزمن الصرقي لا يفي شيئا عند إرادة فهم الزمن . من هنا تصدى كتاب «اللغة العربية معناها ومبناها» للدراسة الزمن في معترك السياق فخرج من ذلك بالتأنيج الآتية :

(١) أنه لا بد لدراسة الزمن النحوي من دراسة مفهوم آخرهم هو مفهوم الجهة . التي تبين اتصال الحدث وانقطاعه وتجده واستمراره وقربه وبعدة وبساطته ونحو ذلك .

(٢) أن التعبير عن الجهة يتمثل في عناصر لغوية تصاحب الفعل في الاستعمال منها :

(أ) النواسخ (كان وأخواتها) .

(ب) الجوازات .

(ج) قد والسين وسوف .

(٣) أن المزاوجة بين الفعل والمصدر المعبر عن الجهة متسوخ لنا الفروق الزمنية بين مركبات فعلية (أي أفعال مركبة) مثل : كان فعل ، كان قد فعل ، كان يفعل ، قد فعل ، مازال يفعل ، ظل يفعل ، كاد يفعل ، طفق يفعل ، سيقتل ، سوف يفعل ، سيظل يفعل . وكل ذلك في الجملة الثبينة فقط .

(٤) يبدو من ذلك أن الزمن في اللغة العربية أوسع مما تصوره النحاة ، وأن النواسخ الفعلية هي في الحقيقة أدوات للتعبير عن الجهة ، لأنها لا تشتمل على معنى الحدث .



والسماح بتوالي أمور أخرى . وقد أصبحت كراهية التوالي هذه متطابقاً لطلب الحقة . ويمكن بصورة عامة أن نقول إن اللغة العربية :

- ١ - تكره توالي المثليين .
- ٢ - وتكره توالي المقارين .
- ٣ - وتكره توالي المتنافرين .

ولكنها ترحب بتوالي المتخالفين ، وتسعى سعيًا إلى توالي المتناسين وإلى الإختصار والتعويض . فلما كراهية توالي المثليين فتظهر في أمور مثل إدغام المثليين في فعل مثل رد (أصله ورد) وحذف إحدى التائمين في « ولاتبأذوا بالآلقاب » ، وحذف نون الرفع لتوالي ثلاث نونات في « ليلون في أموالكم وأنفسكم » . والتخلص من التقاء الساكنين وإشباع هاء الغائب بين متحركين للمحلوله دون توالي المتحرركات ، وبناء الفعل الماضي الثلاثي للسند إلى تاء الفاعل على السكون لكراهية توالي أربع متحرركات فيها هو كالكلمة الواحدة ، نحو وضربت .

وأما كراهية توالي المتقارنين فتشتمل في جعل الدال الساكنة والتاء في « قمت » على صورة التاء المشددة وهذا ما يعرف باسم « إدغام المقارين » . ومنه إدغام اللام الشمسية فيها يليها من حروف خاصة في أول الاسم الذي دخلت عليه ( وهي التاء والتاء والدال والذال والراء والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والظن وأخيرا تدم في السلام من قبل ما سبق من إدغام المثليين ) . ومنه اجتماع الحركة مع الواو أو الياء اللينة في أحد أصول الكلمة عند انفتاح ما قبلها ، إذ تقلبان ألفا .

وأما كراهية توالي المتنافرين فتمتبا بعض ظواهر الإعلال بالقلب ؛ كما هو الحال عندما تجتمع الواو والياء وتسبق إحدهما بالسكون ، مثل طرّ وريان وسيان . والإعلال بالخلف ؛ كما في جء وذن ومنها بعض ظواهر الإعلال بالنقل ، كما في إقامة ( أصلها أقولم ) ؛ لأن ما بين الكسرة التي على الهززة وبين الواو حرف ساكن هو القلقف ( والحرف الساكن حاجز غير حصين في متجههم ) ؛ فكان الكسرة والواو قد التقيا وهما متنافرتان . وهكذا تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها ، وتقلب الواو ألفا لتحركها أصلا ، وانفتح ما قبلها حالا . ومن كراهية التقاء المتنافرين أيضا ما نراه من كراهية تناثر الحروف في الكلمة ، والإشادة بحسن التاليف مما كان يعد من أمارات فصاحة الكلمة في دراسة البلاغة العربية . وقد ترتب على ذلك تقسيم الكلمات أيضا إلى شعرية تمحو للسبع ، وغير شعرية . وعيب المتنبي باستعمال لفظ « الجرشى » وكل تاليف حسن لحروف الكلمة فمرده إلى توالي المتخالفين ؛ لأن كل حرفين متوالين يختلفان في المخرج أو في الصفة أو فيها فهذا يعطيهما خفة عند النطق لا تكون للمثليين أو المقارين أو المتنافرين كما ذكرنا في كلمة مثل « المصنع » وهو اسم نبات صحراوي .

(ج) الربط : ومن الأضواء الحديثة على المادة القديمة أيضا ما أراد في فكرة الربط في سياق النص العربي . لقد عدّ النحاة من وسائل الربط الأمور الآتية :

- ١ - الضمير
- ٢ - الإشارة
- ٣ - ال
- ٤ - إعادة اللفظ
- ٥ - إعادة المعنى .

فالضمير نحو « وظن داود إنما فتناه » ، والإشارة نحو « ولباس التقوى ذلك خير » ، أي هو خير . والآلف واللام نحو « إن اللجنة هي المأوى » أي مأواه . وإعادة اللفظ نحو : « وانتصروا الله ويعلمكم الله » . وإعادة المعنى نحو : « فتحمتهم فيها سلام » .

ولكن إعادة النظر في ظاهرة الربط أوضحت أن هناك ربطا بالموصول (حرفيا كان أم اسميا) ، وبالوصف ، وبتكرار صدر الجملة عند طولها ، أو إرادة تأكيد الصدر . فمن الربط بدالة الموصولة (وصلتها لا تكون إلا صفة صريحة) قوله تعالى : « وأسمعهم وأبصر يوم يأتوننا لكن الظالمون اليوم في ضلال مبين » أي لكتمهم ، وإذنا أعرض عن الضمير إلى ال وصلتها لإرادة وصفهم بالظلم ، وهذا لا يتحقق بواسطة مجرد الضمير . ومن الربط بالموصول الاسمي (الذين) قوله تعالى : « وجاء الملحدون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كتبوا الله ورسوله أي جاءوا وقعدوا . ومن الربط بين الموصولة قوله تعالى : « قال إن فيها لوطا قالوا نحن أعلم بما فيها » - أي نحن أعلم به . ومن الربط بالوصف قوله تعالى : « وإن نقضوا آمنانهم من بعد عهدهم وطمعوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر أي فقاتلوه . ومن الربط بتكرار صدر الجملة لطولها قوله تعالى : « ولما جاءهم كتاب من عند الله مصدق لما معهم وكانوا من قبل يستفتحون على الذين كفروا فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به فلعنة الله على الكافرين » - فربط بتكرار ولما جاءهم ويقول « على الكافرين » أي عليهم . ومن تكرار صدر الجملة لتأكيد قوله تعالى : « ويوم تقوم الساعة يومئذ ينشقرون » - أي في هذا اليوم بذا .

(د) طلب الحقة : ذكرت منذ قليل أن من مظاهر الطاقة التصريفية في النحو العربي ظاهرة التعاميل لأحكام النحو وأقيسته . ولعل طلب الحقة أن يكون أوسع العمل العربية مجال تطبيق . وحسبه أنه يجد اعترافاً مؤكداً من علم اللغة الحديث ؛ إذ يجد لنفسه مكاناً مهماً بين مبادئ تحت عنوان : economy of effort . والذي يبدو حين أفكر في أمر اللغة العربية أن الذوق الصياغي العربي يرسم حدودا واضحة لما يعمده خفياً ولا يعمده نقلاً . ومن هنا رأينا ظواهر التغير الصوري في الدراسات الصوتية العربية يختلف مستوياتها (الأصوات) - الصرف - النحو - المعجم - الأسلوب) تقدم على كراهية توالي أسود معينة ،

وأما توالي المتناسين فلأننا نعد منه الظواهر الآتية :

( أ ) إعراب الجوار ، كما في « جحر ضبَّ غرب » ، بجر الصفة مل الجوار . وكذلك قراءة من قرأ « عليهم ثياب ستمس

خضر » بجر خضر .

( ب ) مراعاة الغافية كقول امرئ القيس :

كأن ثبيرا في عرابتين وبيله

كبير أناس في بجاد مزمزل

بجر « مزمل » ، وحققا الرفع .

( ج ) تقدير الحركة الإعرابية لضمان المناسبة الصوتية ، كما في

« هذا كتابي » - فلفظ « كتابي » مرفوع بضمه مقدرة على

آخره ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة .

( د ) تضمين اللام وترقيتها في لفظ الجلالة بحسب الحركة التي

قبلها ، كما في : بين الله - والله - بالله

( هـ ) ضم ضمير الغائب المتصل وكسره بحسب ما قبله

أيضا ، نحو :

هذا كتابه - وأعطاني كتابه - وقرأت في كتابه .

فعلامة الإعراب التي على الباء حدثت « بالمتناسبة »

حركة الهاء .

( و ) ظواهر الإبدال من تاء الاتصال ، فلذا سبقت التاء بحرف

من حروف الإطباق ( ص ض ط ظ ) انقلبت

« بالمتناسبة » إلى طاء ، وإذا سبقها دال أو ذال أو زاي

تحولت إلى دال . وبذلك يصبح :

اصتبر = اصطبر اضتر = اضطر

اطتلع = اطلع اظتنن = اظطنن

ادتنى = ادنى ادتكر = ادتكر

ازتبر = ازهدر

وهناك ظواهر أخرى للمناسبة لا داعي للإطالة بذكرها .

وأما الاختصار فمن ظواهره في اللغة العربية العناصر

التركيبية ؛ لأن كل عنصر منها يتوب عن كلمة أو كلام أطول

منه ، لاحظ المقالات الآتية :

رجلان = رجل ورجل .

رجال = رجل ورجل ورجل ...

قرشى = منسوب إلى قرش .

كتابه = كتاب مذكور غالب مفرد .

فمن هنا نجد أن العناصر التركيبية من ضمائر ولواحق

وظروف وأدوات الخ ، هي نوع من الاختصار في اللغة . ومن

ظواهر الاختصار أيضا الحذف ؛ لأنك إذا سلت كيف حالك

فإنه يكفي أن تقول : « بخير » ، مستعاضا بذلك عن الإجابة

الكاملة ، وهي : « حالي بخير » ، أو : « أنا بخير » . والشرط

الوحيد للحذف أن يقوم دليل على المحذوف مخافة اللبس أو

الغموض أو عدم تمام المعنى . ومن الاختصار قصر الممدود ، كما

تقول في « دهاء » و « دها » و « دها » و « دها » و « دها » و « دها » . ومنه أيضا اختزال

الد في بعض المواطن كما في :

اختزال مد « أنا » في « أنا قائم » .

اختزال مد « الباء » في « وإذا مرضت فهو يشفين » .

اختزال مد « الباء » في « النداء نحو : رب ، أبيت .

اختزال مد « ما » في « علام » و « إلام » .

وتكون هذه الظاهرة دائما مقترنة بكثرة الاستعمال .

وأما التوضي ف يكون عند بقاء الكلمة على حرف أو حرفين ،

فتعوض لتطول ، وعند حذف حرف من حروف الكلمة ، وعند

خفيف المضايغ إليه في الكلام . فالأول نحو « لهُ » و « علام » و «

هُ » ، والثاني نحو « إقامة » و « إحالة » و « إطالة » ، والثالث

نحو « وأنتم حيثن تنظرون » ، إذ جاء التنوين في « حيثن »

عوضا عن المضايغ إليه وهو جملة مقدرة تفسرهما الجملة المذكورة

قبلها أي « حين إذ بلغت الحلقوم » .

( هـ ) الاستعمال المدلول : المحرض في الاستعمال المدلولي

دراسة أسلوبية خالصة لا علاقة لها بالقواعد . غير أن هذا النوع

من الاستعمال مدلول من القواعد . ولقد سبق أن شرحت أنواع

الخرج على القاعدة بإعذار القرينة التحوية فرفدته إلى ثلاثة

أنواع هي : الخطأ ، والترخص ، والاستعمال المدلولي ؛

ولوردت بعض الشواهد على الترخص ، ووردت الكلام من

الاستعمال المدلولي بعد ذلك . وهذا هو المكان لبيان ذلك .

إذا أردنا أن نعرف المقصد بالاستعمال المدلولي فإن ذلك

يفتضى أن نعرف نقطة البداية التي بعد هذا الاستعمال مدلولي

عنها . ونقطة البداية هي الاستعمال الأصولي الذي يحافظ على

ما جوده النحلة من أصول وضع أو أصول قاعدة . فلقد كان من

أصول النحلة أن كل معنى له معنى يؤديه بحسب الأصل

( ويسمى ذلك معناه الأصل ) ، وأن المعنى الواحد يرتبط ارتباطا

عرفيا بمعناه فلا يحمل بحسب الأصل أي معنى غيره . ومن

أصولهم أيضا أن لكل باب نحوي حركة إعرابية يعرف بها ، وأن

المتنصرين اللغويين إذا ارتبط أحدهما بالآخر ارتباطا تنبئية في

اللفظ أو متباينة في المعنى وقعت بينهما تسمطابقة في بعض

للجالات . ومن مطابقة الرابطة المرتبة ، وهي الأصل ، حتى إن

كانت غير محفوفة ، وأن بعض الكلمات تختص بالدخول على

كلمات أخرى ، وأن الأصل في الاستعمال الذكر والوصل وعدم

الزيادة . . . الخ . فلذا التزم الاستعمال بهذه الأصول كان

استعمالا أصليا . ولكن القرائن التحوية ( وهي التي تندرج

حولها هذه الأصول ) ربما شهدت ترخصا فيها ، كما سبق أن

تناولها أصحاب الأساليب الأدبية بالتصرف فيها ، فمدلوا بها من

أصلها ، لخلق آثار ذوقية ونفسية معينة ، يصير بها الأسلوب

الأدبي ذا تأثير معين . ولقد سبق أن ذكرنا أن القرائن هي البنية

« لم عل قلوب أفتاها » (حمد ٩٤) .

« وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت » (الأنعام ٧٠)  
لوفي قول الشاعر :

ضربناكمو حتى تفرق جمعكم  
وطارت أغفب منكمم وبهاجم  
وعادت على البيت الحرام عوايس  
وانت على خوف عليه التمايم  
وإن لأغضى عن أسور كشيعة  
سترقى بها يوماً إليك السلام

وقد يكون التفسير للاسم الموصول أو المرخم في النداء أو غير ذلك من وسائل خلق التأثير الأدبي .

ثانياً : بالنسبة للإعراب :

أشهر طرق العدول عن الإعراب إرادة المناسبة الصوتية ، كما في إعراب الجوار ، وكما في مراعاة القافية على حساب الضبط الإعرابي ، وذلك كما في قوله تعالى : « إن هذان لساحران » - بتشديد نون إن .

وكقول الفرزدق :

وعض زمان يساين مروان لم يدع  
من المال إلا مسحنا أو مجلف

وقول امرئ القيس :

كأن شيمرا في عرانبين وسله  
كبير أناس في بجساد مزملر

ثالثاً : بالنسبة للمطابقة :

هناك ثلاث طرق للعدول الأدبي عن المطابقة :

١ - الالتفات : كما في قوله تعالى « ولقد علمنا المستقدمين منكم ولقد علمنا المستخرين » . وإن ربك هو يحشرهم إنه حكيم عليم . ( الحجر ٢٤ - ٢٥ ) لاحظ اختلاف ضمير الخطاب بين الجمع في « منكم » والإفراد في « ربك » - فهذا نوع من الالتفات .

٢ - اختلاف الاعتبار : كما في قولك أحيانا : « العرب تقول كذا » ، وأحيانا أخرى « العرب يقولون كذا » ، باعتبارهم في الأول أمة أو جماعة ، وفي الثاني قوماً أو جماعاً .

٣ - التثنيب : كما في قوله تعالى : « وبالوالدين إحساناً . إما يلخن عنك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما » . ( الإسراء ٢٣ ) ففي الوالدين تثنيب معجمي ، لأن الأب مولود له وليس والداً ، لأنه لا يلد . فالتثنيب هنا لحفي التاكيد ، أما في « أحدهما أو كلاهما » فالتثنيب نحوي ، وهو للتذكير .

رابعاً : بالنسبة للربط :

يعدل عن الربط بتكرار اللفظ أو بضميره أو بالإشارة إليه ،

والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأدلة والنغمة في الكلام المنطوق . ويمكن العدول من الأصل عدولاً أدبياً مقبولا مسجحاً في كل واحدة من هذه القرائن ، عل الرغم من أن هذا العدول مخالفة لا شك فيها لأصول اللغة . وفيها على بيان المقصود بهذا الاستعمال العدولي :

أولاً : بالنسبة للترتبة البنية :

يعدل عن الاستعمال الأصل لبنية الكلمة بالوسائل الآتية :  
١ - النقل ، وقد اعترف به النحاة في اسم العلم وفي التمييز المنقول ، وكان ينبغي أن يعترفوا به ظاهرة عامة في اللغة . فالمصدر قد ينتقل إلى استعمالات فعل الأمر ، ويضرب الموصولات ( مثل من وما وأي ) تنقل إلى معان الشرط والاستغناء ، والأسم الجملدة قد ينقل إلى استعمال الأوصاف فيصير غيراً ، نحوه هذا رجل ، كما ينقل المصدر إلى استعمال الأوصاف فيها حالاً ، نحوه ثم أذهبن يأتينك سمياً ، « أي صاحبات » .

٢ - قد ينتقل اللفظ من المعنى الأصل إلى المعنى المجازي فالجواز نقل اللفظ بحكم تعريفه ، إذ تنسى العلاقة العرفية التي بين اللفظ ومعناه الأصل ، وتعمل عليها علاقة فنية هي أساس فكرة المجاز . وهذه العلاقة الفنية قد تكون مشابهة أو زماناً ( ما كان وما سيكون ) أو مكاناً ( الحالية والمحلية ) أو كما ( الكمية أو التوصيفية ) أو علة ( السببية والمسببية ) . والمجاز في الحالة الأولى « المشابهة » لنحوي ، وفيها يليها مجاز مرسل .

٣ - ومن انتقال اللفظ أيضاً فكرة التضمين ، وهي معروفة لدى النحاة ، فقد يضمن اللازم معنى المتضمن أو المتضمن معنى اللازم ، أو يضمن اللفظ معنى لفظ آخر غيره ، نحوه استجروا الكفر حل الإيمان - أي فضلوه .

٤ - ومن استعمال البنية استعمالاً عدولياً تسخير اللفظ لتوليد المعنى الأدبي بواسطة جرسه أو موقعه من الكلام . فالمعروف أن كلمة « مثل » كلمة سبئية لا يكتمل معناها إلا بالإضافة ، ولكن أبا فراس أعطاهما شحنة عاطفية هائلة في قوله :

نعم أناسمشتاق ومنندي لوسمة

ولسكن مثل لا يذاع له سر

وقد يكون ذلك بتكرار اللفظ كما في الحديث الذي سخر لفظ « الأم » لإفهام الأهمية القصوى والإصرار ، إذ قال رجل للنبي ﷺ : « من أحت الناس بصحابي ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » . ثم انظر إلى التذكير في آيات مثل : « ... من قبل أن تطمس وجوها فتردها على أديمها ... » ( النساء ٤٧ ) .

ولا تتخذوا أهالكم ذكلاً بينكم فتزل قدم بد ثوبها ( النحل ٩٤) .

إلى الربط بالوصف ، نحو « قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم » وغزاهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين » ( التوبة : ١٤ ) ؛ أى « ويشف صدوركم » ، ويعدل عنه كذلك يعلم المرجح للضمير ، كما في قوله « زعموا أن كذا » ، وقوله تعالى : إنا أنشأناهم إنشاء فجعلناهم أبكارا عربا أترابا » ( الواقعة : ٢٥ - ٢٨ ) ، مع أنه لم يستثن ذكرهم . ومنه أيضا تنوع الضمائر دون ذكر المرجع ، نحو : « إنه ( أى القرآن ) لغول رسول كريم . ذو قوة عند ذى العرش مكين ، مطاع ثم أمين . وما صاحبه مجيئون . ولقد رآه ( أى محمد رأى جبريل ) بالأفق المبين . وما هو ( محمد ) على الغيب بضنين . وما هو ( القرآن ) بقول شيطان رجيم . فآين نذهبون . إن هو ( القرآن ) إلا ذكر للمالين » ( التكاوير : ١٩ - ٢٧ ) . وقد يعود الضمير إلى أبعد مذكور ، كما في « لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين . إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا » ( يوسف : ٧ - ٨ ) ؛ فالضمير للإخوة ، ولكن السائلين أقرب إليه منهم .

عاما : بالنسبة إلى الرتبة :

العدول عن الرتبة المحفوظة ترخص وليس استعمالا عدوليا . أما العدول عن غير المحفوظة فهو موضوع مهم من موضوعات البلاغة ، يسمى « التقديم والتأخير » . وهو موضوع مهم يسمونه في علم اللغة الحديث Foregrounding ، ويكون إما لأسباب فنية لإظهار معنى ما بواسطة التقديم ، أو لأسباب نفسية ، أو لتعود الأدب على التقديم حتى حين لا يؤدي التقديم غرضا معينا .

سادسا : بالنسبة إلى التضام :

قلنا إن من الأصول التي جردها علماء العربية :

- ( أ ) الذكر - ويكون العدول عنه بالخلف .
- ( ب ) الوصل - ويكون العدول عنه بالفصل أو الاعتراض .
- ( ج ) أن يوضع لكل لفظ معنى أصل ، والعدول عن ذلك يكون بما سبق لإيراد تحت البنية .
- ( د ) عدم الزيادة ؛ ويعدل عنه بالزيادة .
- ( هـ ) الاختصاص نحويا أو معجميا ؛ والعدول عن الاختصاص النحوي يكون بتجاهل الاختصاص ؛ وعن الاختصاص المعجمي يكون بالمجاز . وقد سبق الكلام في المجاز ، ويمكن أن يخصص هنا لزيادة بيان .

فالخلف والفصل والاعتراض والنقل والزيادة وتجاهل الاختصاص والمجاز كلها ظواهر يمثل فيها العدول عن الأصل

في التضام في أثناء الاستعمال الأدبي ، والخلف قد يكون نحويا وقد يكون بيانيا ؛ وشرطها أمن اللبس بواسطة وجود دليل المحذوف ، سواء أكان الدليل مقاليا أو حاليا . وقد يخلف المبتدأ أو الخبر أو الموصوف أو الصفة أو المضاف إليه أو شطر الجملة أو كلام طويل يقتضيه المقام ، كما في نصوص الأنبياء في القرآن .

ولست أجد المسافة لإيراد الشواهد على كل ذلك في بحث مختصر كهذا البحث . وأما الفصل فموضوعان ؛ فصل نحوي بين المتلازمين ؛ وفصل بلاغي ، بمعنى حذف الحروف الرابطة بين جملة وجملة والفرق بين الفصل النحوي والاعتراض أن الفصل يكون بما دون الجملة أو بجملة غير اجنبية ، ويكون الاعتراض بجملة اجنبية كاملة تسمى الجملة المترضة . أما الزيادة في نظر النحويين فهي حشو في الكلام ، لأنها ليست جزءا من نط التركيب في الجملة ؛ ولكنها عند البلاغيين وسيلة أسلوبية لإفادة التأكيد ؛ لأن زيادة المبنى عندهم تدل على زيادة المعنى . ومن هنا دخلت الزيادة حظيرة الاستعمال العدولي . وأما تجاهل الاختصاص فلمعروف أن بعض الحروف يختص بالدخول على الأسماء وبعضها يختص بالدخول على الأفعال ، وأن بعض الظروف يضاف إلى الجملة الفعلية . ولكننا قد نجد تجاهلا لهذا لأسباب أسلوبية ؛ فمن ذلك قوله تعالى : « وإن كلاً لآلئولينهم ربك أعلمهم ... » ( هود : ١١١ ) ، فدخل الحرف ( لآ ) على الحرف ( اللام ) . ومن ذلك دخول إذا الظرفية على الاسم المرفوع ، نحو : « إذا الساء انتشت » . وكذلك دخول إن الشرطية عليه ، نحو : « وإن أحد من المشركين استجاركم فآجروه حتى يسمع كلام الله » . وأما تجاهل الاختصاص المعجمي فينتج إذا عرفنا أن لكل كلمة في المعجم اختصاصا بقبيل من الكلمات دون قبيل . فالفعل « شأ » مثلا لا يكون فاعله في الأصل إلا حيوانا أو نباتا . فإذا قلنا « شأ شوقى إليك » فذلك تجاهل اختصاص الكلمة معجميا ، وهو ما يسمى المجاز ؛ أى أن المجاز يقوم على المفارقة المعجمية بين اللفظ الذي يحمل المجاز وبين قرينة المجاز ؛ لأن لفظ « شوقى » في هذه الجملة هو القرينة ، بسبب أنه يدل على عدم إرادة المعنى الأصل .

هذا ما قصده بالاستعمال العدولي ؛ وهو فهم حديث لثة قديمة . وهذا يتضح لنا أن معنى الحادثة إذا اتصل بالتأني فإنه يرتبط أعظم الارتباط بفكرة الابتكار .

هذه نظرة سريعة ، أفتيها على قضايا الحداثة بالنسبة للغة العربية ، انتفت فيها بجهودى في بحوث أو كتب لي منشورة ، ولكن موضوع الاستعمال العدولي بالذات أخطته من كتابي : « التمهيد في اكتساب اللغة العربية لفرد الناطقين بها » ؛ وهو تحت الطبع الآن .

# اللغة العربية

## بين الموضوع والأداة

### أحمد مختار عمر

وما كانت اللغة هي المجال الوحيد الذي يمكن دراسته ونتيجته من زاويتين مختلفتين : إحداهما باعتبارها أداة للتفكير ووسيلة للتواصل ، والأخرى باعتبارها موضوعاً للدراسة ، ومبدأنا للبحث . اللغة باعتبار الأول مجموعة من الرموز الصوتية العرفية التي بها يتفاهم أبناؤها ويتفاعلون ويعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم ، وتكون حداثة اللغة بقدر ما تؤديه لأبنائها من وظائف ، وما تساعد به مستخدميها على التفاعل والتفاهم ، وبقدر ما تقدمه لهم من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ومعارفهم المختلفة . وهي باعتبار الثاني موضوع للبحث والنظر ، تخضع دأبتها للتسجيل والتحليل ، ويتم دراستها على مستويات متدرجة ، بدءاً بالصوت المفرد وانتهاء بالجملة أو العبارة أو النص .

ويدخل عنصر الزمن في الحكم على اللغة من جانبها السابقين ؛ فمقدار حدائتها باعتبار الأول يتوقف الحكم فيه على الفترة الزمنية التي تمارسها ، وبالقياص إلى احتياجات عصرها ومتطلبات أبنائها ، كما يحكم على حدائتها باعتبار الثاني بالنسبة لفترة زمنية معينة ، ويعد الأخذ في الاعتبار أي دراسات لغوية جارية في وقتها حول اللغات الأخرى .

تستوجب تراث الأمم القديمة ، وأن تمثلته وتؤدي أفضل أداء ، دون أن يفق المصطلح حقبة أسام الترجمة أو التأليف . واستطاعت العربية بما تملكه من عوامل التطور والتجديد (كسقوط الدلالات ، والتوسيع المجازي ، والتوليد ، والاشتقاق ، والتعريب ...) استطاعت أن تكون أداة تفكير وتأليف لمن لا يحصون من علماء عصر النهضة الإسلامية ، سواء في العلوم الرياضية أو الكيمياء أو الطب أو الصيدلة أو النبات ... أو غيرها .

وكما أمكن للغة العربية أن تترقى إلى مستوى الحدائنة بدنياميكتها الذاتية من ناحية ، وبجهود أبنائها من ناحية أخرى ، استطاعت الدراسات اللغوية في الحقبة نفسها - وحتى نهاية القرن الرابع الهجري - أن ترقى إلى المستوى نفسه حتى بعد أخذنا في الاعتبار الدراسات اللغوية الجارية في وقتها والسابقة عليها في اللغات الأخرى .

وليس هناك أي تلازم بين الاعتبارين ؛ فقد تخلف اللغة وترقى الدراسات حولها ، وقد يحدث العكس ، وقد يتخلفان معاً أو يرتقيان معاً . ونظرة سريعة إلى اللغة العربية في تاريخها الطويل تكفي لإثبات ما نقول :

(أ) فقد كانت اللغة العربية في عصورها المبكرة - وحتى نشأة العلوم عند العرب خلال العصر العباسي - تفتقر باحتياجات أبنائها ، وتغمد بالأداة الملائمة لأفكارهم ومشاعرهم ، دون أن تواكبها دراسات لغوية من أي نوع .

(ب) ومنذ منتصف القرن الثاني الهجري اعتدلت الميزان وسارت اللغة العربية والدراسات اللغوية جنباً إلى جنب ، فواكبت اللغة العربية متطلبات عصرها ، واستطاعت بمرونة فائقة أن تتعاشى أزمة موقعها بين القديم والجديد نتيجة العوامل الإقليمية واتساعها في الأماكن للقرامية . كما استطاعت أن

ولسنا هنا في مجال التأريخ للجهود اللغوية العربية في عصرها الوسيط ؛ ولذا تكفى الإشارة العابرة لإقامة الدليل على صدق ما نقول :

١ - فقد توصل اللغويون العرب إلى نتائج صوتية شهد المحذون بأنها جلية القدر بالنسبة إلى عصورهم ، بل حتى بالنسبة إلى العصر الحديث ، برغم ما فيه من إمكانات هائلة لم تنح للقدماء ، من آلات وأجهزة تصوير وتسجيل وتحليل . . . ويكفى العرب فخرا في هذا المجال أن يشهد لهم عالمان غربيان كبيران هما برجستراسر الألمان وفيرث الإنجليزي . يقول الأول : «لم يسبق الأوروبيون في هذا العلم إلا قومان : العرب والمغاربة» ، ويقول الثاني : «إن علم الأصوات قد نما وشب في خدمة لغتين مقدستين هما السنسكريتية والعربية» .

٢ - أما النحو العربي فقد بلغ مستوى من الرقي - بالنسبة لعصره - جعله ينتزع شهادة التفوق من القدماء والمحذون على السواء . فها هو ابن مضاء - أعاد أعداء النحلة - يقول : «ولم رأيت النحويين . . . قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من الخن . . . فبلغوا من ذلك إلى الغاية التي أمروا . وهذا يوهان فك يقول : «ولقد تكفلت القواعد التي وضعها النحاة العرب - في جهد لا يصرف الكلال ، وبضحية جديرة بالأعصاب - بمرض اللغة الفصحى وتصويرها في جميع مظاهرها . . . حتى بلغت كتب القواعد الأساسية عندهم مستوى من الكمال لا يسمح بزيادة لمستزيد» .

٣ - وأما في مجال التأليف المعجمي فلم يعرف شعب - سبق العرب أو عاصروهم - استطاع أن يساوهم أو يذاتهم في هذا المجال . ولا تصرف أمة من الأمم قد فتنت في أشكال معاجمها وطرق تبويبها وترتيبها كما فعل العرب . وقد كان العرب منطقيين حين لاحظوا جانبي الكلمة ، وهما اللفظ والمعنى ، فألفوا معاجم ترتب على حسب الألفاظ ، وأخرى ترتب على حسب المعاني أو الموضوعات . ولم يقتصروا في معاجم الألفاظ على طريقة واحدة ، وإنما اتبعوا عدة طرق لا مجال لتصيلها هنا . ولذا لا تعجب أن نجد عالما لغويا أوروبيا هو Haywood يبرهن بجهود المعجميين العرب فينتقل لسانه بهذه الشهادة التي يقول فيها : «والحقيقة أن العرب في مجال المعاجم يمثلون مكان المركز ، سواء في الزمان أو المكان ، بالنسبة للعالم القديم والحديث ، وبالنسبة للشرق والغرب» .

(ج) - وتتجاوز على اللغة العربية ودراساتها - بعد ذلك - تقنيات متنوعة ، وتختلف عليها عوامل متعددة ، تراوحها بين الصعود والجورط ، إلى أن تصل إلى العصر الحديث فمذا نجد ؟ نجد دراسات لغوية متقدمة يمكن أن توصف في بعض نتائجها بالحدائق أو بقرية من الحدائق ، ولكن في جانب الأدلة لا نجد إلا لغة مهلهلة متخلفة تكاد تحبس بالعربية بين أبنائها - برغم ما تملكه

من إمكانات ضخمة ، ووسائل متنوعة ، وأسباب متعلدة ، تضمن لها البقاء والاستمرار .

نجد لغة ملفظا أبناؤها في كل مجالات الحياة ، وينظرون إليها نظرة إزدراء وإستهان ، ويتعالمون عليها في كل مناسبة ويبدون مناسبة ؛ لغة يتبرأ منها متفقوها على كل المستويات وفي شتى التخصصات .

نجد لغة لا يتجمل من الخطأ فيها أحد ، ولا يسعى لارتقاها إنسان ، ولا يميل أن يجيدها متقف . لغة ارتفعت عن أهل الأرض وأصحية بأن تكون - كما كان يقول القدماء - لغة الملائكة ، ولغة من يرضى عنهم الله يوم القيامة فيدخلهم الجنة .

والقضية التي نطرحها الآن للمناقشة ، ونحاول أن نجيب عنها ، هي : ما مواقع التخلف أو الحدائق في العربية الحديثة ؟ وكيف نرقي بها إلى مستوى الحدائق المطلوب ؟ وما مواضع القصور في الدراسات اللغوية العربية الحديثة ؟ وما أوجه الجلبة والحدائق فيها ؟ وماذا يقتضها لكي تنصف بالحدائق المطلقة ، وتراكم غيرها من الدراسات اللغوية على المستوى العالي ؟

ولتشعب أطراف هذه القضية وتعدد جوانبها فربما كان من الأفضل أن نعالجها تحت عنوانين سططين هما : اللغة الأداة ، واللغة الموضوع . ونبدأ بأولها لأهمية .

#### اللغة الأداة :

لا نغنى بالغة في العنوان السابق معناها الواسع الذي يضم كل مستويات اللغة العربية ، وإنما نغنى بها اللغة الفصحى أو الصحيحة التي يمكن اعتبارها اللغة المشتركة التي تربط المثقفين العرب بعضهم ببعض ، والتي يجب أن تكون لغة العلم والبحث والتأليف والمحااضرة وجميع وسائل الإعلام المختلفة ، من صحافة وإذاعة وتلفزة وغيرها . فيها مكانتها في كل هذه المجالات ؟

إذا نظرنا حولنا فلن نجد هذه اللغة ملتزمة إلى حد ما إلا في الأعمال الكتابية ، وإن كانت تعاني من أوجه قصور عدة :

فهي أولا تعاني من صور التصحيف والتشويه المختلفة حتى لو توسعنا في مفاهيم الصواب اللغوي وقبلنا كل ما يمكن قبوله من الألفاظ والتصحيفات والأساليب .

وهي ثانيا وثقت على اللغة القليلة من الكتب الذين ملكوا ناصية اللغة وصبروا أنفسهم على تعلمها وإتقانها .

وهي ثالثا فرس حرون وأداة حصية في أيدي جمهور المعلمين والمتقنين الذين لا يمسنون التعبير - بالعلم - من ذات أنفسهم ، ولا يكتبون جملة خاطئة من الركاكة والتصحيف والتشويه . يسوى في ذلك تلاميذ المدارس الثانوية وطلاب

#### ١ - اللغة العربية والقنوة :

والقنوة قد يكون حاكيا أو مستولا أو مفيذا أو مبالا أو أستاذا جامعا أو أدبيا أو مفكرا أو ... أو ... . ولهذا يجب على هؤلاء أن يتحروا الصواب فيها يكتبون وينطقون وواجبهم جميعا أن يتعلموا ويتكلموا اللغة العربية السليمة مادامت أقدارهم قد وضعتهم موضع القنوة لعامة الناس .

ولا نريد أن يصير بنا الحال إلى ما صار إليه في بلاط بعض الحكام الذين لا يقيمون لسانهم فتبارى في المعن ويتسابق في الخطأ ، عملا بتبصيرة إسحاق بن إبراهيم الكاتب (من أدباء القرن الرابع) التي تبيح للشخص تعدد اللحن عند الرؤساء والملوك الذين يلحنون ولا يعربون ، معللا ذلك بأن الرئيس أو الملك لا يجب أن يرى أحدا من أتباعه فوقه . وقد حكى فيها حكى أن رجلا لحن في مجلس بعض الخلفاء للباحثين ، فلما حوِّب قال : ولو كان الإعراب فضلا لكان أمير المؤمنين إليه أسبق .

#### ٢ - اللغة العربية والقيمة اللغوية :

من أخطر ما تأتى منه اللغة العربية المعاصرة فقدانها لقيمتها وهيئتها في نفوس الشباب والمثقفين . وإذا كان الاستثمار قد أسهم في ذلك إلى حد كبير فكيف نظل نحت تأثير سمومه حتى بعد زواله وانتهائه ؟

لا بد أن يعود إلى ابن العروة شعوره بالاعتزاز بلغته وتراثه ، وأن يثبت فيه من جديد روح الفيرة على لغته باعتبارها جزءا من كيانه ، ومقوما لعروبه ، وأساسا لدينه ، ولا تعرضت أمنا للشلتات ، ولما هو أخطر من الشلتات ، وهو - على حد تعبير الذكور بنت الشاطئ - أن «تفسخ شخصيتها ، وتبتر من ماضيها وتراثها وتاريخها» .

ولن تعود لغة العربية مكانتها إلا بحملة توعية كبيرة ، ويتجنب الخط من شأنها ، وشأن القوامين عليها ، في مسرحياتها وأفلامها وأغانيتها ، ويربطها بعمل اللغة ، والإشعار بأهميتها في كل مجالات الحياة الجيدة ، من التحاق بجماعة ، أو تعيين في وظيفة ، أو غير ذلك .

#### ٣ - اللغة العربية وألفاظ الحياة :

من حسن الخط أن يجعلنا اللغوية - على مستوى الوطن العربي - تؤلى هذه القضية اهتمامها ، وتزودنا من حين لآخر بقوائم للمفردات اقترحها على أساس من القياس أو الاشتقاق أو النحت أو التصريح أو غيرها ، وبألفاظ جديدة تبصر عن احتياجات الحياة اليومية ؛ هذا إلى جانب جهود الأفراد والهيئات الأخرى . ولكن ينقصنا في هذا المجال - على عكس ما كان عليه الأمر في الماضي - الجراحة في التعبير وصهر الألفاظ التي نقرضها

الجامعات بل وأساتذتها . وليس طلاب أقسام اللغة العربية وغيرهموا بأحسن حالا من هؤلاء وأولئك ، فألبى علمه .

وما أظن أن هناك مثالا أبلغ في الدلالة على ما أريد من ذلك الخطاب الذي نشرته جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة ، والذي أرسله إليها طلاب في الصف الثالث الثانوي ، كي يبد أحد عشر معلما من الدراسة المنتظمة في مراحل التعليم المختلفة ؛ فقد احتوى هذا الخطاب ذو الثمانية عشر سطرا على ثلاثة وعشرين خطأ إملايا ولغويا ونحويا .

وهي رابعا لا تكاد تستعمل إلا في الأعمال الأدبية والدراسات الإنسانية ، وتكاد تختفى بوصفها لغة للعلم والتكنولوجيا ، بإصرار معظم جامعاتنا العربية على تدريس العلوم باللغة الإنجليزية ، وإصرار أساتذتها على التأليف كذلك باللغة الإنجليزية .

فإذا انتقلنا إلى مجالات الحديث والمشافهة نجد الحالة تزداد سوءا . فالعربية القصصية تختفى من حيث هي حوار ومخاطبة أو تكاد . والمتخصصون في اللغة العربية ودراساتها يستخدمون العاميات في التعبير عن ذات أنفسهم . وأعضاء المجالس اللغوية العربية يناقشون مشكلات اللغة ويضعون الحلول لتطويعها بلسان عامي غير فصيح . وحتى بالنسبة لقراءة اللغة المكتوبة لا نجد من يسلم من اللحن والتعريف والتشويه إلا من ندر . ويستمتع أحدكم إلى مذهبي النثرات الإخبارية ، أو إلى هوة إلقاء الخطب والأحاديث من الساسة والزعماء ، فسجد صبا . فهذا زعيم مرير كبير يقف في الأمم المتحدة يتحدث عن القدس قبلة الإسلام والمسلمين فيضم القاف من «قبيلة» ، ويحولها إلى «قبيلة» . وهذا ثان يتحدث عن سماحة الإسلام الذي لا يميز بين حرق ولون فيتحول المرقق على لسانه إلى «مَرْقَق» . وهذا رئيس لقسم اللغة العربية في إحدى الجامعات العربية يجاهر في ندوة عن «محنة اللغة العربية» فتلى الصحف صباح اليوم التالي لتعقب على محاضرته بقولها : «لقد أثبت محاضرنا - بما لا يقبل الشك - أن لغتنا في محنة وأرى محنة» .

فماذا أدى بنا إلى هذه الحال السيئة ؟ ولماذا تخلفت لغتنا العربية عن سائر اللغات في أدائها لوظيفتها ؟ وما السبيل إلى استردادها لكانتها ؟ وكيف تعود إليها صفة الحداثة بعد أن لم تبق لها إلا صفة العراقة ؟

على الرغم من كآبة الصورة فالحل يمكن إذا تضاضرت الجهود وحسنت النيات واتخذت الوسائل العلمية لحل المشكلة أو التخفيف من حدتها ، وإن كان كثير من هذه الوسائل فوق طاقة الأفراد ، ولا بد أن تتدخل الهيئات والمؤسسات بكل إمكاناتها وأشكال نفوذها . وأعرض أسامكم في إيجاز أهم العوامل التي أراها ضرورية للخروج باللغة العربية من محنتها أو من مأساتها - كما يميل لأحد المستشرقين الغيورين على العربية أن يسميها .

لقد كانت اللغة العربية شبه ميتة ولحن دبت فيها الحياة باختيارها لغة رسمية وباستخدامها في تدريس العلوم ؛ فهل لفتاحون هذه اللغة ؟

إن اللغة لا تنشأ من فراغ ، ولا تحيا إلا بالاستعمال ، وكما قال الشاعر القديم من عبوره : يموت بالترك ويمحى بالعمل . فكذاك اللغة . وغاية لغة مرتبطة بنسبه من يستعملونها ، وإرتقاءهم فكريا ، ومسايرتهم للتطور الثقافي والحضاري والاجتماعي . فإذا كانت اللغة العربية مقصدة - في نظر علمائنا المعاصرين - فإليهم يرجع اللوم ؛ لأنهم هم الذين جعلوها يتركها ، وأمازوها بهجرها ، وتشككوا في قدرتها حين جعلوا مكانها الطاقة ومراكز القوة المحركة فيها . إن حيوية اللغة وحدها غير كافية لحياتها واستمرارها ، بل لا بد - إلى جانب ذلك - من حيوية مستعملها . ولذا فنحن نلقى بالعبء على علمائنا لأن على أكتفهم ظلمت اللغة العربية ، وهم يستندون مكانتها ، ويستمدون إليها حياتها الطبيعية حين يستعملونها ويطوعونها ، ويضعفون أفكارهم واختراعهم وتأليفهم .

لا بد إذن من خطوة إيجابية نحو التعريب . وقد يضطر هذا علمائنا إلى التعاون فيها بينهم لإنشاء مصفوفة للترجمة والتعريب ووضع المصطلحات وملاحقة التطور العلمي العالي . وسيجدون أمامهم من الروافد ما يزودهم بالانقفاط والمصطلحات ، سواء في مؤلفات القدماء ، أو في قوائم المصطلحات ، أو في معاجم الموضوعات ، كالنصوص لابن سيده ، أو عن طريق الاقتراض من اللغة الأجنبية حين تدعو الحاجة إلى ذلك .

#### • - اللغة العربية والتعليم :

هناك جملة من الأسس والمعايير اللغوية والتربوية العامة التي يتجاهلها أو يجهلها من يؤلفون أو يوجهون التأليف والتدريس في اللغة العربية .

الحقيقة الأولى أن اللغة والفكر لا يفصلان ، وأتينا حينما تفكر إنما تفكر بواسطة اللغة ، وحينما نستخدم اللغة فنحن نستخدمها لتعبر عن فكرة أو رأي . بل إن من اللغويين من نادى بأن اللغة هي المتحركة في الفكر ، وأنها هي التي توجهه وجهة معينة . ومعنى هذا أن تعليم اللغة يعنى في الحقيقة تعليم الفكر . فهل نعلم اللغة من هذا المفهوم ؟ من المؤسف أن نقول : لا . إذا قد حولنا دروس اللغة العربية إما إلى قواعد جامدة بأشئلة مصطنعة أو إلى نصوص تفصل بأفكارها ومضامينها عن مفاهيم القرن العشرين ، أو إلى جل عبارات مرفقة في الخيال ، موهلة في التنسيب ، باسم المجاز أو فنية التعبير ، فافتصلت اللغة عن التفكير العلمي ، ورسخ في أذهان الناشئة أن اللغة الفصيحة لا تصلح إلا لمن يريد أن يجتاز الأدب أو يصطنع الشعر ، وأنها لا طائل من ورائها لن يتجه إلى العلوم أو يفكر في الحقائق

في بوتقة اللغة العربية ، كما ينقصنا سرعة الحركة وتوحيد اللفظ في جميع أجزاء الوطن العربي ، وانحطاط السبل الإعلامية الكافية للترويج للألفاظ التي تقرها أو تفتحها للجماهير . وقد يكون ضروريا في هذا المجال إلزام أجهزة الإعلام المختلفة ، ومؤلفي الكتب المدرسية ، بما تتخذها الجماهير من قرارات في هذا الخصوص .

#### • - اللغة العربية والعلوم :

من المؤسف أن تظل اللغة العربية حتى الآن بعيدة عن مجالات التفكير العلمي ، وأن يتبرأ علمائنا منها ، ويفهموها بالعجز والقصور عن تلبية احتياجاتهم . أليس غريبا أن تستكن العربية من أن تكون لغة العلوم كلها خلال عصرها الوسيط ، وأن تصبح لغة الفكر في كل الأقطار المفتوحة ، وأن تكون أداة صالحة لنقل العلوم والمعارف أولا ، ثم التأليف فيها ثانيا ، وأن يخلد التاريخ أسماء علمائها الأعلام ، الذين طوعوها لفكرهم وعلمهم ، ثم تنهم اليوم - يرغم تقدم وسائل البحث وإنشاء بنوك عالية للمعلومات والمصطلحات - تنهم بالعجز والقصور ؟ أو ليس من العجيب العجيب أن يتم مدرسة الألسن في عهد محمد بن عبد الله بصفية المصطلحات العلمية ، وأن تتكون في فجر نهضتنا الحديثة بلجان علمية لتعريب المصطلحات ، وأن تؤق هذه الجهود ثمارها في شكل كتب عربية مترجمة في كثير من العلوم ، منها والقول الصريح في علوم التشريع ( ١٨٣٧ ) وهو أول كتاب تشريع يظهر باللغة العربية في العصر الحديث ، ثم لا يتم علمائنا المعاصرون هذه القضية ، بل يولونها ظهورهم ، ومنهم من يحاول التشكيك في علميتها ، والتيل من قسيتها ؟

ألم يسأل المشككون أو التشككون أنفسهم : كيف كانت العربية أداة صالحة لكتابة العلوم أكثر من عشرة قرون ، وكانت لغة حضارة طوال هذه المدة ، ثم لا تكون اليوم صالحة لأداء المهمة نفسها ؟

ولأن لأعجب أن تظل هذه القضية - قضية التعريب للغة العلم والتكنولوجيا - مثار جدل بين مؤيد ومعارض حتى الآن ، وأن يتبرأ كل طرف في تنسيبه رأي الطرف الآخر . وقد تابعت الحملة والحملة المضادة التي نشرتها جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة حول تعريب العلوم فازددت عجباً .

ألا يكفي المعارضين أن ينظروا إلى ماضي لغتهم ليحكموا ؟ ألا يفهمون أن يروا نجاح التجربة السورية في تدريس العلوم بالعربية وقد امتدت إلى ما يزيد عن نصف قرن ؟ ألا يردمهم إلى الصواب أن ينظروا إلى شعوب لا تتمتع لغاتها بنصف ما تتمتع به لغتنا من حيوية وهي تقوم بالتدريس والتأليف في العلوم بلغاتها ؟ حتى دولة إسرائيل ذات الأجناس المتنوعة واللغات المتعددة أخذت لغتها الرسمية وانحطتها أداة للبحث والعلم والتعليم .



٣ - تأليف الماچام المصورة المتدرجة الملائمة لكل مرحلة من مراحل العمر .

٤ - تأليف الكتاب المناسب لكل مرحلة مع الاستعانة بشق الوسائل السمعية والبصرية .

والحقيقة الرابعة أن أفضل سن لتعلم اللغة واكتسابها هي تلك المحصورة بين الرابعة والثانية عشرة ؛ أي تلك السن التي تغطي علمين قبل سن المدرسة ، وتمتد لتشمل المرحلة الابتدائية بأكملها ، وهي الفترة التي ينبغي التركيز عليها إذا أريد للغة النشء أن ترقى ، وللمغة جيل المستقبل أن تصل إلى المستوى المطلوب . فهل نحن سائقون في الطريق الصحيح حيال هذه الحقيقة ؟ من الأسف أن نقول لا مرة أخرى ؛ فالتلميذ ينهي مرحلته الابتدائية وهو لا يكاد يقيم لسانه أو يحسن التعبير الكتابي بجمال بسيطة سليمة . وبذلك نكون قد ضيعنا أفضل سنوات الإنسان لتعلم اللغة ، وتكون أي محاولة بعد هذا لإصلاح هذا الخلل محكوما عليها سلفا بالفشل الدريع . إن أي خلل في لغة الناشئة إذا لم يعالج مبكرا فيسكون من الصعب التغلب عليه كلما تقلعت بالتلميذ السن . وأي محاولة للإصلاح اللغوي إذا ما تبدأ من مرحلة الطفولة فلا جدوى منها ، وإذا لم تواكب التلميذ في سن المدرسة وقبل سن المدرسة فيسكتب لها الفشل . وهذا فإن نقطة البداية لإصلاح حال اللغة العربية - إذا أردنا الإصلاح - هي إصلاح حالها في المرحلة الابتدائية . وفشل المرحلة الابتدائية في تعليم اللغة العربية سيغلبه حتى فشل المرحلة الإعدادية ثم الثانوية . ويصل الشاب إلى الجامعة بعد أن يكون قد نضج عقليا ولكنه مع الأسف لم ينضج لغويا . ويظل عجزه اللغوي ملازما له بقية سنوات عمره ، حتى لو تخصص في اللغة العربية ودخل أحد أقسامها في أي جامعة عربية فجامعة ليست المكان المناسب لتعليم المهارات اللغوية ، وإنما هي المدرسة الابتدائية .

٦ - اللغة العربية ومشكلات النحو :

ربما لم يلق نحو لغة من الشد والجلب مثلما يلقى نحو اللغة العربية . فمنذ وقت مبكر والصراع على أشده بين أنصاره وأعدائه ، حتى اضطر أبو جعفر النحاس من علماء القرن الرابع الهجري أن يرد على مقالة اشتهرت في عصره وقبل عصره وهي أن النحو أوله شغل وآخره بفرء ، وحتى اضطر عالم مثل ابن خلدون إلى التحذير من الإفراط في تعلم النحو ؛ ولأن المطولات التحوية لا حاجة إليها في التعليم .

ومن الأسف أن يمتد الهجوم على النحو العربي في العصر الحديث ليشمل قواعده وأساسياته ، وأن يلصق بطريقة تدريس كل خطأ أو تمرر يقع فيه المتكلم أو الكاتب ، مع أن ما يدرس منه الآن في المدارس والمعايد لا يتجاوز القدر الضروري ، ولا يمتد خارج إطار القواعد العملية اللازمة لتصبح النطق وتقوم الغلم واللسان . ولعل أعف هجوم في العصر الحديث على

العلمية ، وأنها لغة فضفاضة متسببة ، تنقصها الدقة المطلوبة في مبادئ العلم المختلفة .

والحقيقة الثانية أن اللغة مهارة ، وأنها لا تتعلم عن طريق القواعد أو الأحكام النظرية أو دروس اللغة وحدها ، وإنما تتعلم من طريق الاحتكاك والممارسة والتطبيق والترتيب بعد استكمال عدة الاستماع والاختزان . فهل يحقق درس اللغة العربية هذه الغاية ، ويسير في هذا الاتجاه ؟ وهل ما يستمع إليه الناشئة ويختزنونه في أذهانهم بما يقرى مهارتهم اللغوية ؟ من المؤسف أن نقول : لا . فدروس اللغة العربية تركز على الجانب النظري وتعمل الجانب العمل . ولو جردنا ما يقوم به التلميذ من ممارسة عملية للغة النصيحة في دروس اللغة العربية ما تجاوز دقائق معدودات كل أسبوع ، وهي دقائق لا تسمح - بالقطع - بتقويم لسانه ، وتصحيح نطقه ، ورده إلى الصواب . وكثيرا ما تتحول القرامنة النموجبة ، وقراءة التلميذ في دروس القراءة والنصوص إلى ترديد آلي بدون وعي . ومن المؤسف أن تتعاون جميع الأجهزة التعليمية والإعلامية ، التي من المفترض أن تغذي ثقافة التلميذ اللغوية - من المؤسف أن تتعاون لعدة ساحات على هدم ما ينيه مدرس اللغة العربية في دقائق . ما الرصيد الذي يمتزنته التلميذ في ذهنه خارج حصص اللغة العربية ؟ وما المادة التي يتلقاها سواء من طريق الأذن أو العين ؟ إنه خليط غريب ، ورصيد من لغة مشروبة ، يتعاون في تكوينها مدرسو المواد الأخرى ، والكتب المدرسية ، ووسائل الإعلام المختلفة ، وهي التي ينظر منها أن تكون عاملا مساعدا لا عاملا معاكسا . ذلك من البيت ومستوى اللغة فيه ؛ فهذه قضية عويصة يصعب حلها ، وترتبط بقضية الأمية في عالمنا العربي . وهي قضية شائكة وحلها صعب يحتاج إلى جهد وزمن . ولكن ما تركز عليه هو مسئولية المؤسسات الثقافية التي يفترض أن تزود التلاميذ برصيد من التعبيرات الصحيحة ، وتمده بالكلمات النصبية في المواقف المختلفة ، وفي مجالات الفكر المتعددة ، ولكنها مع الأسف تقوم بغير هذا ، وتؤدي دورا عكسيا .

والحقيقة الثالثة أن لغة الطفل غير لغة الكبار فيضرورة . إن اهتمامات الطفل واحتياجاته غير تلك التي يمارسها أو يشعر بها الكبير . ولكننا مع الأسف نعلم الطفل التفكير بلغة الكبير ، ولذا يحس بالانفصال عنها منذ فترة البداية ، ولا تتولد عنده الحاجة إلى تعلمها ؛ لأنها لا تتجاوب مع مشاعره وتجاربها ، ولا تبعته في التعبير عن خبراته وممارساته اليومية .

لذا بد في تعليم اللغة من استخدام التدرج والتتابع اللتين . وهذا يقتضى ما يأتي :

- ١ - عمل دراسة مستوجبة للحقول والمجالات الدلالية والفكرية التي تناسب الأعمار المختلفة .
- ٢ - عمل إحصاءات ودراسات بقصد ترتيب المادة اللغوية ترتيبا متدرجا يحسب الأكثر شيوعا والأوسع استعمالا .

فوضى واضطراباً لا مثيل لها في أي لغة أخرى . فهذا بيان تصدره دولة عربية تستنكر فيه حدثاً معيّناً وتقول فيه « إنه نذير بشرّ مستطير » فيخطئه قارئه البيان في قراءته ويقول : « إنه نذير بشرّ مستطير » غير متبته إلى التناقض الذي وقع فيه . وفي رأيي أن نصف أخطئه المتكلمين باللغة الفصحى - على الأقل - عس بنية الكلمة وضبط حروفها الداخلية وليس حروف إعرابها . وهذا فإن النحو لا يحل هذه المشكلة ولا يقدر على معالجتها . والحل الوحيد هو في اكتساب الكلمة منذ البداية بنطقها الصحيح لا بنطقها المحرف . وكيف يتم ذلك وسيلة الاكتساب الأساسية عند الصغار هي العين ؟ .

وهناك حيب آخر في الاعتماد على الكلمة المكتوبة حتى لو كانت مألوفة . وهو احتمالات نطقها الكثيرة التي لا تتحدد في صورة واحدة إلا بعد فهم السياق والانتهاه من قراءة الجملة . فكلمة مثل « أكرم » هل تكون في الجملة المعنى : « أكرم أو أكرم أو أكرم أو أكرم » ؟ ولكمة مثل « ملك » أتكون : ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك .

أما كيف نعالج مشكلات الكتابة العربية ، والكلمة المطبوعة بخاصة ، فهو ما سنتحدث عنه تحت عنوان « اللغة الموضوع » .

وننتهي من هذا العرض السريع إلى نتيجة مؤسفة ، هي أن اللغة العربية الفصحى تعاني من أقصى درجات التخلف ، هي أن حيث هي أداة اتصال وتفكير ، وأن ردها إلى مستوى الحدادّة يحتاج إلى تخطيط وتنفيذ تتعاون فيها كل أجهزة الدولة المعنية ، وهو ما سنتحدث عنه تحت العنوان التالي :

### اللغة الموضوع :

من اللافت للنظر حقاً أن تتقدم الدراسات اللغوية العربية في العصر الحديث ، وأن تكثر الأبحاث التي تتخذ من اللغة العربية موضوعاً للدراسة ، وأن يؤلف الكتب التي تقدم للقارئ العربي أحدث النظريات اللغوية ، وطرق التحليل المختلفة المتبعة في تحليل اللغات ، ثم لا نجد من بين هذا الزكّام المطبوع خطأ واضحاً يتجه إلى تعمير اللغة العربية الأدلة ، ويوجب أحدث نظريات علم اللغة وطرق تعليم اللغات عليها .

ولاجل توضيح هذه النقطة ربما كان من الأفضل أن نعالج الموضوع تحت عنوانين مستقلين هما : علم اللغة للمعلم ، وعلم اللغة للمتعلم .

### أولاً : علم اللغة للمعلم :

هناك إنجازات كثيرة في هذا الاتجاه تدخل به دائرة الحدادّة ، وتضمنه في مصاف الإنجازات العلمية بالنسبة للغة الأخرى . ولا يجني هنا أن أسجل أهم الإنجازات في هذا المجال ، أو أعدد أسماء اللغويين في علمنا العربي ، إذ يكفي أن أسجل إلى

قواعد النحو العربي مثله كلمات مثل : « يجب أن تتحلل من هذه القيود السخيفة . لماذا كل هذا التعب ؟ لأن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أو نصبوا تلك ... لنسكن آخر كل كلمة ، ولنبتل التنوين ، ولنقل الجميع بإياه فقط ... ولتجزم أدوات الجزم والنصب من سلطانيات ... يجب أن يزول احتكار اللغة بقيودها وقواعدنا ونحوها وصرفها ... وعلى أية حال إن لم نخطمها الآن فستخطمها الأجيال القادمة . فلنكن شجعاناً ونزيعهم نحن منها » (يوسف السباعي) . ومثل هذا من عرق وحماقة ، بل هل من جنون أظن من قضاء زهرة العمر في سبيل تعلم لا شيء ... في سبيل خلق حماقة . ويزيد الجنون فظاعة أن هذا الإعراب الأخرى ، هذا الخراب الفكري والنفس ، ليس إلا ظاهرة متأخرة عن العربية الأولى (الجنسية خليفة) .

لقد كان الأولى هؤلاء الذين طالبا بإلغاء قواعد النحو ، أو وصفوها بالعيبية وعدوها من الترهات - لقد كان الأولى بهم أن ينادوا بتبسيط قواعد النحو وتيسيرها للشارعين والمتعلمين ، وحذف الأبواب والمسائل غير العملية منه ، وهو ما يتجه إليه الدرس الحديث الآن . وإذا كان المهاجون يضيفون بالإعراب في الفصحى ويستعملون الأحكام عليه : « أرفع إلى أولى الأمر من جميع المسؤولين العرب الدعوة إلى العمل لإلغاء مواظبتهم من ذلك العيب الذي لا طائل تحته ، حتى يتاح تسليط طاقاتهم على ما ينفع ويفيده ، فإنني أرى هذا الإعراب غيراً لا شراً ، ونعمة لا نعمة . ذلك أن الضبط الإعرابي يوضح العلاقات بين كلمات الجملة . ويحدد للسامع وظيفة كل كلمة ، وهو في الوقت نفسه يعطي الكاتب حرية تحريك الكلمات من أماكنها ، تقديمها وتأخيرها ، لأصياف بلاغية أو أسلوبية ، دون ما خوف من غموض أو إيهام .

نعم إن النحو العربي بوضعه الحالي ، وبالصورة التي يُدرس ويُدرس بها ، قد أثبت فشله الريع ، على نحو أسلمنا إلى كارثة قومية ، نكتفي بالشكوى منها دون أن نتقدم في علاجها خطوة واحدة . ولكن الحل لا يكمن في إلغاء النحو والتخلص من قيوده ، وإنما في البحث عن وسائل أخرى للاستفادة منه ، والاستعانة بمعطيات علم اللغة الحديث في تطويره كما ستحدث فيما بعد تحت عنوان : اللغة الموضوع .

### ٧ - اللغة العربية ومشكلات الكلمة المكتوبة :

مع انتشار الكلمة المطبوعة وكثرة الصحف والمجلات ، ومع حلول العين على الأذن في تعلم اللغة واكتسابها ، حدثت الكارثة التي تعاني منها اللغة العربية الآن . وسبب الكارثة في انتشار الكلمة المطبوعة أن طريقة الكتابة العربية معيبة ، لاكتفائها بتبثيل الساكنات دون الحركات وهذا ما يجعل القارئ الذي يتلقى الكلمة لأول مرة عن طريق العين يمتهد في كيفية نطقها ، وقد يصيب في اجتهداه وقد يخطئ . وقد خلق هذا الاجتهاد

ولن يتحقق ذلك إلا إذا استطلعت :

- ١ - أن نعممها على ألسنة المتقنين حتى تصبح لغتهم معياراً للصواب اللغوي وتضيق الفجوة بين لغة الكلام الجاد ولغة الكتابة .
  - ٢ - أن نعممها صحيحة سليمة على ألسنة الخطباء والمذيعين .
  - ٣ - أن يتحدث بها حكماة ولاة أمورنا ويستخدموها حين يواجهون الجماهير .
  - ٤ - أن تصبح هي الأداة الوحيدة المستعملة في أماكن الدرس وقاعات المحاضرات .
  - ٥ - أن تكون أداة طيعة مرة في يد مستخدميهما من الأدباء والكتاب .
- فإن الطريق إلى تحقيق هذه الأهداف ؟ وما السبيل إلى الوصول إليها ؟

لأبد أولاً من كسر الحاجز النفسي الذي يفصل بين اللغة العربية السليمة وعامة المتقنين ، وأن يزال الوهم الذي يتوهمه الكثيرون منهم أن اللغة الفصحى تخص موقوف على أهلها ، وأنها ليست بضاعتهم ، ولابد - ثانياً - من توثيق الجليلد وإزالة الفجوة أو البقوة بين من يسمون بأساتذة علم اللغة الحديث وأساتذة النحو التقليدي ، وخلط مجال لتعاون بين الطرفين في صالح اللغة العربية وتطوير ساليب تعليمها . ولابد - ثالثاً - من التجاوب مع متطلبات العصر ومتصفاته التي تنشأ السرعة وتميل إلى التيسير والتسهيل في كل شيء ، وذلك بالبحث عن طرق جديدة وشكل جديد تقدم فيه اللغة العربية العملية . ولابد - رابعاً - من استخدام كل الوسائل التقنية والإمكانات العلمية والعملية المتاحة لتدريس اللغات الوطنية . وإن يفيدنا في شيء أن نشيد بأعجام اللغة العربية في ماضيها ، أو أن نفتخر بامتثالها على ملايين الألفاظ ، أو أن ندب عظمها مع شاعرنا الغيور حافظ إبراهيم ، أو أن نقف مغارة بين جبلنا والجبل الحلال من المتعلمين ، أو أن نؤلف الكتب تلو الكتب لتصحيح الأخطاء الشائعة أو الأساليب المنحرفة عما نسميه بالصواب اللغوي ، أو أن نخرج المطابع كل يوم عشرات الأبحاث والكتب في تبسيط النحو أو تيسيره أو تصفيته أو تخليده ، ما دام كل هذا يسير بجهود فردية ، ويتحرك في غيبة الحطة الشاملة والإطار العام ، ويقفل أو يتناقل عن الوسائل الحديثة التي تتخذها الشعوب الأخرى لتعليم لغاتها الوطنية ونشرها .

إن الطريقة الوحيدة لدخول اللغة العربية عصر الحداثة ، ووقفها على عتبات القرن الحادي والعشرين ، هي قيام المسئولين عنها بضرورة فنية ، تخرج على كل القيم والأساليب المتبعة في تعليمها وتعلمها ، بعد أن أثبت فشلها الذريع ، وانتجت بنا

كتابين اثنين يكشفان عن مدى ما وصل إليه هذا المجال من حداثة ، وهما :

- ١ - Bibliography of Arabic Linguistics للدكتور محمد حسن باكلاً .
- ٢ - واجهود اللغوية خلال القرن الرابع عشر الهجري ، للدكتور عفيف عبد الرحمن .

ولكن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أحد الاتجاهات البارزة في هذا الميدان ، وهو إحصاءات الكمبيوتر التي قام بها الدكتور على حلمي موسى على جذور مفردات اللغة العربية وأخرجها في أربعة أجزاء . وقد تناولت هذه الإحصاءات الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية في معاجم الصحاح واللسان وتاج العروس ، وقدمت لنا جداول كثيرة وإحصاءات متعددة لكل نوع . كما أن هناك إحصاءات أخرى له أجراها على ألفاظ القرآن الكريم ، محلاً أنواعها ، ومبيناً العلاقة بين الحروف والخركات .

وليس هنا مجال الحديث عن قيمة هذه الإحصاءات وأهميتها اللغوية .

ثانياً : علم اللغة للمنظمة :

إذا كان الفخريون العرب المعاصرون قد خطوا بعلم اللغة النظرى ، أو علم اللغة للعلم ، خطوات كبيرة إلى أمام فإن الأمر على العكس من ذلك بالنسبة لعلم اللغة الوظيفى ، أو تطبيق نظريات علم اللغة على اللغة العملية . ولعل هذا هو السرفى وجود الانفصال الكبير بين اللغويين وعامة المتقنين ، وفي العزلة التي يعيشها علماء اللغة عن مجتمعهم .

إن السبيل الوحيد لتفاعل اللغويين مع بيئتهم هو أن يحصروا اهتمامهم في تلبية رغبات المجتمع ، وفي توجيه نتائجهم بحيث تلى حاجات الحياة اليومية ، وفي تسليط الضوء على الجانب العلمى للغة ، ودراسة وتحليله وتقنيته ، وفي الاستفادة من معطيات علم اللغة الحديث وتوظيفها في خدمة اللغة العملية أو اللغة الأداة ، لتطويرها وتطويرها ، وتقديمها بصورة عصرية إلى جماهيرنا المثقفة ، وإلى طلابنا الذين يتجاوبون مع أعقد المعادلات الرياضية ، وأدق دقائق النظريات العلمية ، ولا يتجاوبون مع دروس اللغة العربية التي تنفر لتعلم من لغته بدلا من أن تحبه فيها ، وتبعله عنها عوضاً عن تفرقه منها .

إن التحدى الكبير الذى يواجهه أمتنا العربية الآن ، ويواجه اللغويين من باب أولى ويجب أن نتضافر الجهود لمواجهته ، هو : كيف يمكن إعادة اللغة العربية الأداة إلى سابق عهدها ؟ وكيف يتيسر تقديمها لجمهور المتعلمين في ثوب عصري وبصورة محبة ؟ وكيف تتحول إلى ثمرات مشترك وملك ومشاع لأبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج ؟

إلى الحال المزرية التي صرنا إليها ، وأن يتقلوا من النظرة العاطفية إليها ، إلى النظرة الواقعية الفاحصة الواعية .

ولن تضار لغتنا بهذه المحولة في شيء ، حتى لو كنا متشاكسين أو متشككين في جدوى أي عاولة جديدة . فلن يكون حال اللغة العربية باستخدام هذه الوسائل بأسوأ مما هي عليه الآن . ومنعاً لأي فوضى أو تضارب في الوسائل التي يصبأر إليها ، فلنأى أأأأ إنشاء مركز للغويات التطبيقية ، يتولى دون غيره مهمة التطوير والتجديد .

الحاجة إلى مركز للغويات التطبيقية :

في غياب التخطيط والتنسيق وتوزيع الأدوار يضيع كل شيء ؛ وهذا هو حال اللغة العربية الآن . أعمال فردية تتم باجتهادات شخصية ؛ وأساليب عربية مريبة تحركها توازع خفية ، تتخذ ذريعة للهجوم على اللغة العربية والتلبل منها ، تارة باسم التقدمية ، وتارة باسم الدعوة إلى التيسير والتطوير ؛ وجهود مبدعة مبعثرة تنقصها الأسس العلمية والمبادئ التربوية ، فملا الدنيا ضجيجاً وعصبيجاً دون أن تقدم شيئاً ذا بال ؛ وصراع بين قديم وجديد ، وبين أنصار الحداثة ودعاة العراقة ، يتهوى إلى لأشيء ، أو ينهى معه كل شيء ؛ وفرار من اقتحام المجهول ، وانغلاق فكري ينشر ضبابه من حولنا ، ويشكك في أي تعاون لغوي مع هيئة أجنبية أو مركز أأأأ أأأ أو أمريكي ؛ وانكباب على التراث حفظاً واجتراراً دون الاستفادة منه أو اتخاذه منطلقاً لأفاق جديدة مفيدة .

ولن يخرج اللغة العربية من معنتها المعاصرة ، أو يعيد إليها حيويتها ونشاطها ، ويرد لها هيبتها ومكانتها ، إلا مركز حديث للدراسات اللغوية التطبيقية أو الوظيفية ، يترغ لهذه المهمة وينكب عليها ، دراسة وبحثاً وتحصيأ .

وأي تصور سريع لأعمال هذا المركز ومواصفاته أضاع النقاط الآتية :

أولاً : يجب أن يضم المركز خبراء في المجالات الآتية :  
التخطيط اللغوي - طرق تدريس اللغات الوطنية - علم اللغة التطبيقي - علم اللغة النفسي والاجتماعي - علم اللغة التقابلي - علم الأسلوب - تصميم البرامج والقرارات الملائمة - وضع المقاييس والاختبارات اللغوية المقتدة المدرجة - الوسائل التعليمية .

ثانياً : يجب أن يلحق بالمركز عدد من المستشارين في شق فروع المعرفة ، للاستعانة بهم في إعداد المعاجم ، وتجهيز النصوص الملائمة لتعليم اللغة العربية لأغراض خاصة .

ثالثاً : يجب أن يضم المركز مجموعة عمل متفاهة ومتعاونة تشمل لغويين محائين وتقليديين .

رابعاً : يجب أن يزود المركز بمعمل لغوي وغثير تعليمي يضم أحدث الأجهزة العلمية والتعليمية ، بما فيها أجهزة الكمبيوتر ؛ كثير من هذه المختبرات والمعامل والأجهزة متوافرة في مصر ، ولكنها موزعة بين أماكن كثيرة ) .

خامساً : يجب إيجاد تنسيق بين هذا المركز ومراكز البحث اللغوي الأأري ، وبخاصة :

١ - مجمع اللغة العربية ، الذي ستنأط به أعمال أكاديمية عدلة ، تشمل :

( أ ) إعداد المصطلحات العلمية ، وملاحقة ما تنقذ به لبنا الحضارة العلمية كل يوم من مصطلحات يتراوح عددها بين خمسين ومائة مصطلح جديد - كما ورد في أحد تقارير منظمة اليونسكو .

( ب ) متابعة الألفاظ والتعبيرات الشائعة وأصليها .

( جـ ) تصنيف المعاجم التخصصية .

( د ) تزويد المعجم العربي تزويداً شبه يومي بما يجد من ألفاظ الحضارة ولغة الحياة .

كما سيقوم المجمع بالتنسيق بين جهوده وجهود الجامع اللغوية الأأري ، مثل مجمع دمشق وبغداد والأردن ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

٢ - الكليات التي يتم بدراسة اللغة العربية وتدرسيها لتوجيه الرسائل التي يقدمها طلاب الدراسات العليا إلى الدراسات اللغوية الوظيفية والتطبيقية ضمن خطة مرسومة .

سادساً : يجب أن يلحق بالمركز مدارس تجريبية تغطي مراحل التعليم المختلفة ، بما فيها مرحلة الروضة .

سابعاً : يجب أن يكون للمركز مجلة تهتم بمشكلات تدريس اللغة العربية ، وتتأيم أأأأ ما توصل إليه العلماء في منامع في تدريس اللغات القومية والأجنبية .

أما المهام التي سيقوم بها هذا المركز فكثيرة ، من بينها :

أولاً : تخطيط الإمكانيات المتاحة لتطوير اللغة وجعلها صالحة لتلبية متطلبات الحياة في شق المجالات التعبيرية ، الجمالية منها والعلمية ، ووسم خطة للأهداف المراد الوصول إليها والوسائل الكفيلة بتحقيها .

ثانياً : تكوين هيئة مصغرة لتقويم البرامج ، ومتابعتها على الدوام ، والنظر في التغيرات الممينة على النجاح أو الفوأة له .

ثاني عشر : وضع الحلول لمشكلة الحرف العربي وطريقة الهجاء والكتابة .

ثالث عشر : تطوير نظام الطباعة العربي بما يسمح بإدخال الشكل دون صعوبات اقتصادية أو فنية .

رابع عشر : تركيز البحث على القواعد النحوية العملية ، وإعلاء وصف الجملة العربية وتحليلها ، بما يساعد على الاستخدام العمل لهذه القواعد ، دون مساس بإيفيكل اللغوي ؛ فأى تحليل ينبغي أن يمس قواعد اللغة لا اللغة نفسها .

خامس عشر : ربط دروس اللغة العربية جميعها بالحقبة ، وموضوعات تتلام مع النمو العقلي والفكري لتعلمها . وبذا يرتبط نحو التعلم اللغوي بأنوار نموه المختلفة من ناحية ، واحتياجاته ليتضام مع بيئته من ناحية أخرى . ولعل من الموضوعات الصالحة لذلك ( وهي مأخوذة من برامج التعليم في بعض البلاد الأوربية ) : للمحادثات - العروض والتمارين المسرحية - أرتجال التمثيليات السهلة - الاستجابات - دراسة النصوص المختلفة - التعبير عن المشاعر والأحاسيس - النقد - كيفية استعمال المعاجم - كيفية استعمال دوائر المعارف - كيفية استعمال الدوريات - قراءة الصحف والمجلات - قراءة النصوص لخيرة الكتب وبخاصة المعاصرين - إنشاءات في الوصف والقصة والفصيلة وكتابة الرسائل .

وبذا يمكن لدروس اللغة العربية أن تجمع إلى جانب غايتها التعليمية غاية أخرى هي نمو الفكر ، وانتشاحه على أفاق المستقبل ، وعوالم اليوم والغد .

لقد أردنا بخططنا الحالية في دروس اللغة العربية أن نحافظ على التراث فقلنا ، وحلنا المتعلم ما لا يطبق بإصرارنا على شدة . إلى تراث خمسة عشر قرناً ، فناء من ثقل الحمل وهرب منا . كان هدفنا الاحتفاظ بالقديم فأضناه ، ولم تقدم البديل فضاع منا الحديث كذلك ، وآل أمرنا إلى هذه القوضى التي لا مثل لها في كل اللغات .

وربما كان مقيداً - قبل أن أختتم كلامي - أن أقدم بعض الاقتراحات ، أو أعطى إشادات سريعة إلى بعض الجوانب العملية التي تنتظر هذا المركز .

أولاً : مشكلات الطباعة والكتابة :

ما يحتمل من هذه القضية هو تطويع المطبعة العربية لقبول رموز الحركات وإدخالها في صلب الطباعة . فبعد أن احتلت الكلمة المطبوعة مكانتها بين وسائل الثقافة ، ونافست العين الأذن في اكتساب المعارف أصبح من الضروري أن تأخذ « الحركات » مكانتها المناسبة في الحرف العربي ، وألا تظهر كأنها شيء ثانوي أو جزء تافه من شكل الكلمة . وإذا كانت المشكلة قد طرأت

كما يهدف التقييم المستمر إلى زيادة احتمالات فرص النجاح للخطط الموضوعية . ونشاط بهذه الهيئة كذلك مراجعة دراسات التصويم السابقة ، إذا كان هناك شيء من ذلك ، ومقارنة الأهداف المسبقة للخططة بما يتم إنتاجه أولاً فاولاً ، ووضع معايير محددة للحكم بالنجاح أو الفشل .

ثالثاً : القيام بمسح لغوي لتحديد كلمات الرصيد اللغوي اللازمة لكل مرحلة من مراحل النمو اللغوي ، بدءاً بطفل ما قبل المدرسة .

وإذا كانت قد تمت في السابق بعض أعمال من هذا القبيل فإنها لم تكن ناجحة ولا ناجحة ، لجملة عوامل ؛ أهمها بطء الحركة على نحو يجعل الاستفادة من هذه القوائم عديمة القيمة ؛ فالفترة التي يستغرقها جمع المادة وتصنيفها وإعدادها للاستعمال تطول وتقتد إلى درجة تجعل أي قائمة تصدر متخلفة عن الواقع اللغوي .

رابعاً : إعداد دراسات تقابلية بين اللغة الفصحى واللهجات العربية ، واستخدام نتائج هذه الدراسات في تقويم الانحرافات اللغوية .

خامساً : يرمجة دروس اللغة العربية ، وتقديم مشكلاتها في جرعات صغيرة ، وينسب ملائمة .

سادساً : تقديم مقررات متدرجة لتنمية المهارات اللغوية ، تأخذ في الاعتبار ثلاثة أنواع من المتعلمين ، تضع لكل منهم نوعاً ملائماً من المقررات ، وهم : المواطنون في سن التعليم - الكبار - غير العرب .

سابعاً : تصميم مقررات لتعليم اللغة العربية لغرض خاص ( للتجارين والمحاسبين والاقتصاديين - للمحامين ورجال القانون - للدبلوماسيين - لرجال الأعمال - للمؤرخين والجغرافيين ... ) .

ثامناً : وضع مقاييس واختبارات لغوية مقننة ، بالتنوع والتنوع ، لقياس التحصيل اللغوي والمهارات اللغوية .

تاسعاً : إعداد نصوص نموذجية للتسجيل في معمل اللغات من أجل الاستفادة بها في تدريس الطلاب على السماع والتلوق وتحسين النطق والأداء .

عاشراً : وضع الأسس لتأليف عدد من المعاجم التي تحتاجها اللغة العربية مثل : للمعجم السياقي - للمعجم الطلاي - معجم اللغة العربية الفصحى المعاصرة .

حادي عشر : متابعة اللغة المستخدمة في جميع أجهزة الإعلام وتصحيحها أو تصحيحها ، لما للغة الإعلام من قوة تأثيرية على الجماهير ؛ وكذلك البحث عن مقابلات عربية للألفاظ الأجنبية الشائعة ، أو التصرف في بينها من أجل ترميزها .

أكثر من مرة من قبل ، وقلعت لحملها الاقتراحات الكثيرة التي انتهت إلى لا شيء . مثل اقتراح عبد العزيز فهمي - واقتراح عمود تيمور - واقتراح نصرى حطار ) ، فإن أنجح الاقتراحات وانجحها في نظري ذلك الذى تقدم به الأستاذ أحمد الأخضر غزال من المغرب ، والذى يقلل أشكال الحروف المستخلصة في الطباعة ، دون أن يبعد باقتراحه عن الرسم المألوف . ولم تعد هناك الآن صعوبات اقتصادية أو تقنية في تنفيذ اقتراحنا بالتزام الكل في الطمينة . وستتمثل العمى الوحيدة في الحاجة إلى عدد ضخم من المصححين اللغويين لضبط النصوص المطبوعة . ولكن سيكون هذا لفترة زمنية محدودة ، يستقيم بعدها اللسان ، ويصبح الضبط سهلاً بالنسبة للشخص العادى .

أما اقتراح الأستاذ الأخضر غزال فقد سماه : « الطريقة العربية المعيارية المشكورة » - ونشره معهد الدراسات والأبحاث للتحريب في طبعته الثانية عام ١٩٧٩ ، وأهم مميزاته ( كما جاء في كثير من التقارير والتوصيات الرسمية ) :

١ - أنه خفض من التكاليف الطباعية ، وهى السبيل أمام إمكانية شكل النص شكلاً كاملاً .

٢ - أنه كَيْفَ الكتابة العربية مع التكنولوجيا العصرية .

٣ - أنه يمكن التنفيذ على الآلات الكاتبة كذلك .

٤ - أنه يسهل الترجمة الآلية ، وتخزين المعلومات وتنسيقها واسترجاعها .

وإذا كان التزام الشكل في كل مطبوع سيشكل صعوبة مرحلية فلا أقل من التزام الشكل الكامل في جميع الكتب المدرسية وكتب الصغار ومجلاتهم ، مع استخدام الشكل في سائر المطبوعات مع الكلمات الغامضة ، أو التي يكثر الخطأ فيها .

وفى رأى أن قبول طريقة الشكل الحالية - حيث توضع الحركات فوق الأحرف أو تحته - إنما هو قبول مؤقت حتى نصل إلى بدائل يضع الحركات في صلب الكلمة على نفس مستوى السطر مع الحروف الساكنة ، حتى نوفر من الجهد البصرى والعقل للقرارى ، الذى يستبعد عنه - مع الشكل - وتبطل عدة مرات قد تصل إلى ست أو سبع في الكلمة الواحدة .

وينبغى ألا نخوف من أى تعديل ندخله على طريقة الضبط بالشكل ، فقد مرت الحروف العربية بصور من التعديلات والتحسينات في تاريخها الطويل ، حتى أخذت صورتها الحالية . وبصفة مرحلية أقترح إلغاء رمز الكسرة نهائياً ( لأنها الحركة الوحيدة النحية ) ويكون عدم ضبط الحرف مشيراً إلى كسره .

وهناك جملة من الاقتراحات أقدمها على سبيل المثال لإصلاح الهجاء العربى :

١ - ضرورة وضع رمز للهاء الأخيرة يختلف عن رمز الشاه

المربوطة حتى لا يقع الخلط بين الصوتين وكثيراً ما يقع . ولعل من الممكن في هذا المقام أن نبقي رمز التاء للمربوطة كما هو ، ونستخدم للهاء الأخيرة رمز الهاء المتوسطة .

٢ - أن نضع رمزاً للهجرة يختلف رمز الألف حتى نتخلص من مشكلة التشتت من الميزات في أول الكلمة ونقتضى على التداخل بين همزى الوصل والقطع .

٣ - أن تكتب الهجرة بشكل واحد في جميع حالاتها ولكن على ألف . وقد كان السبب في تنوع كتابتها قديماً الدلالة على صوت العلة الذى يمكن ردها إليه . فبئر يمكن رد همزتها إلى الياه وبأس إلى الألف . . . وهكذا . أما الآن فمع التزام الهجرة في اللغة الفصحى لا معنى لتعديد أشكال كتابتها .

٤ - أن تكتب الألف المقصورة ألفاً دائماً بغض النظر عن أصلها الواوى أو اليائى وبغض النظر عن كونها ثالثة أو غير ثالثة . وإذا كنا نفتش دائماً عن ضوى في كتب القدماء لذلك فالفوتوى موجودة في كتاب « القصور والمسود » لابن ولاد .

٥ - أن نرد الكلمات التى تشذ إملائياً إلى كتابتها الصوتية . فنكتب هذا وهؤلاء والرحمن والسماوات وأولئك كما تنطق . ونكتب « يسمهوا » بدون ألف متناً للخطأ كما كتابة كلمات مثل « مهندس » و« ندعو » . بدون هذا سيظل كثير من متقني الخطأ كلمة « ابن » : « بن » لأنهم يشاهدونها كذلك بين علمين ، وسيظلون ينطقون « مائة » : « مائه » لأنهم لا يسقطون الألف . ومن الغريب أن يتخذ مجمع اللغة العربية قراراً بصحة كتابة « مة » بدون ألف ثم نصر على كتابتها بالألف لخطأ في نطقها .

ثانياً : مشكلة الحصول على اللفظ العربى بسهولة :

على الرغم من كثرة ما ألف في اللغة العربية من معاجم ، وعن الرغم من ضخامة الكثير منها ، فهناك نقص واضح في معاجمنا هو أنها لم تجمع مفردات اللغة العربية كلها ، بل أهملت لغة العلوم والتاريخ والجغرافيا والاجتماع وغيرها من الآداب الثرية . قد كان هذا هو السبب الأساسى في تفكير العالم الألمان « فيشر » في وضع معجم تاريخى للغة العربية لم يستطع - مع الأسف - إنجازه لوفاته .

والآن ، وبعد أن تسرت طرق البحث ، واستطاع جهاز الكمبيوتر أن يوفر الجهد البشرى الضخم ، وأن يقدم أيسر السبل لاسترجاع المعلومات ، فإن أهم ما يجب على اللغويين العرب فعله هو أن يقوموا بتخزين كل التراث اللغوى العربى وتصنيفه بطرق مختلفة ، إما بحسب النطق أو الكتابة أو الوزن ،

- ١ - محاولة جامعة هارفارد تخزين قواعد اللغة العربية في ذاكرة الكمبيوتر ، واستخدام الكمبيوتر للمساعدة في تدريب الطلبة على تعلم الصيغ الصحيحة للأسماء والأفعال .
- ٢ - محاولة الدكتور فيكتور بيود من جامعة تكساس استخدام الكمبيوتر في تعليم اللغة العربية قراءة وكتابة ونحواً .

٣ - محاولة جامعة متشجان ( دائرة دراسات الشرق الأدنى ) القيام بدراسة إحصائية - باستعمال الكمبيوتر - للتركيبة النحوية المستعملة في الكتابات الأدبية الثرية بعد الحرب العالمية الثانية . وقد بدأت هذه المحاولة في السبعينات . وهدف المشروع هو دقة الحصول على التركيبة النحوية الشائعة الاستعمال في الكتابات العربية الثرية الفصيحة ، وتحليلها تحليلاً علمياً ، أسامه اللغة الحية كما هي مستعملة في الكتب . وإلى جانب تحقيق هذا الهدف فسوف يوفر البرنامج المتبع القرص أمام الدارسين للقيام بمحاولات وظيفية أخرى مثل :

- ١ - الدراسات الصرفية بأنواعها .
- ٢ - معرفة المفردات الأكثر شيوعاً في اللغة العربية المعاصرة .
- ٣ - معرفة مدى استعمال المفردات والتركيبات الأجنبية في العربية المعاصرة .
- ٤ - دراسة تقابلية نحوية بين اللغة العربية القديمة واللغة العربية المستعملة اليوم ، لمعرفة ما قد يكون دخل الجملة العربية من تطورات

والبعض : إعادة النظر في النحو العربي .

من أهم واجبات المركز اللغوي التطبيقي إعادة النظر في قواعد النحو العربي وطرق تدريسها بما لا يمس هيكل اللغة . وهناك طرق كثيرة مطروحة للتجربة والبحث ، منها :

- ١ - طريقة الدكتور ولسن بشي التي عرضها عام ١٩٧٤ على اللغويين في مصر وقد منها لنذرة مشكلات اللغة العربية التي عقلت بالكوت عام ١٩٧٩ . وهي طريقة تعتمد على تحليل المباني والوظائف النحوية ، ثم حصر التركيبات المختلفة للجملة العربية وتحديد بعضها بطريقة وصفية بحيث يمكن لأي عقل إلكتروني تخزينها وإخراجها ، كما يمكن لأي فرد متوسط الذكاء أن يتفهمها ويستعملها دون صعوبة .

٢ - طريقة تعليم التركيب اللغوية من خلال النماذج لا القواعد . وتستوجب هذه الطريقة أن يعد الكتاب المدرسي النماذج التركيبية وورقات العمل لكل درس . وقد تبلغ ورقة العمل الواحدة عشرين صفحة . وتتكون ورقة العمل من غلاف وتدرجات عليها ، ثم مجموعة كبيرة

أوبحسب المجال الدلال الذي تنتمي إليه . ويجب الاستعانة في النوع الأخير بمعاجم المفاهيم الموجودة في اللغات الأخرى ، والمفاهيم الإنسانية التي يمكن جردها من خلال الألفاظ التي تشتمل عليها المعاجم الفرنسية والإنجليزية الحديثة .

وقد تمت عملياً جهود في هذا السبيل يجب التنسيق مع الهيئات التي قامت بها . ومن هذه الجهود :

- ١ - استخدام الكمبيوتر في وزن المصطلحات والكلمات والمعلومات في عدة مراكز عالمية ، استطاعت من خلال ذلك أن تنشئ ما يسمى بنك المصطلحات ، وبنك الكلمات ، وبنك المعلومات .

٢ - قام مدير معهد الدراسات والأبحاث للتعريب ( بالمغرب ) الأستاذ الأخضر غزال بتصميم طريقة لإدخال المصطلحات الفرنسية والإنجليزية ، وتخزين هذه المصطلحات في الكمبيوتر ، واضطر أن يغير قليلاً في صورة الحروف العربي لسهولة التخزين .

- ٣ - استطاع مكتب تنسيق التعريب في الرباط أن يقدم طريقة جديدة لتخزين المصطلحات ، بوصفه مكتباً متخصصاً ، ينقل المصطلحات العلمية والتقنية ، ويقوم بالتنسيق بينها . وقد ساعدته إحدى الشركات الألمانية في وضع هذه الطريقة واستخدامها . ويأمل مكتب التنسيق أن يقوم الكمبيوتر بعد تفتيشه بالمفردات العربية - أن يقوم بتصنيفها مجانياً وموضوعياً ، ثم يقوم بمقابلة هذه الكلمات بما يلائمها في اللغات الأخرى ، ثم يقوم بترتيب هذه المصطلحات عدة مرات بحسب اللغة المراد البدء بها .

ثالثاً : اللغة العربية والأجهزة الحديثة :

لا يخفى في هذا المقام الحديث عن المعامل اللغوية التي تقوم بتسجيل الأصوات وتحليلها لأغراض أكاديمية ، كما لا يخفى الحديث عن المختبرات اللغوية التعليمية ، فقد صارت هذه معروفة للجميع ، وتنافس الشركات في تصنيع كثير منها ، وتزويدها بمختلف الوسائل السمعية والبصرية .

ولكن الذي يهنا هو استخدام الأجهزة في تخزين المعلومات وتصنيفها ، والاستفادة من ذلك في الأغراض التعليمية .

وهناك محاولات كثيرة قد تمت في هذا الخصوص أوفى سبيل التمام ، ولكن ما يزال أمامنا أن نعمل الكثير في خدمة اللغة العربية الوطنية .

وربما كان مفيداً هنا أن أشر إلى بعض هذه المحاولات ( وكلها - مع الأسف - تم خارج الوطن العربي ، وبغرض تسهيل تعليم اللغة العربية للأجانب ) .

(١) المشتق إلا إذا كان مفرغاً يتبع العوامل .

(٢) ماعدا ذلك من صور المشتق إلا ، وكذلك المشتق بخلا وعدا ، يستحق النصب .

(٣) المشتق بغير وى مجرور دائماً .

(ب) في حالة تعدد القيود أو الشروط على القاعدة ينبغي التخفيف منها بقدر الإمكان . ومن أمثلة ذلك ما فعله جميع اللغة العربية في القاهرة في شروط صوغ أفعل التفضيل وفعل التعجب التي بلغت سبعة شروط . فقد تخفف المجمع من خمسة منها فأسقطها وبقي شرطان اقترح بعض الأعضاء إسقاطها كذلك . وبذلك يتجرر أفعل التفضيل من شروطه المركبة ويسهل على المتكلمين صوغه واستعماله .

(ج) عموماً رد كثير من الأبواب المضطربة إلى نوع من القواعد القياسية المطردة . ويصدق هذا على أبواب جمع التكسير ، ومصدر الثلاثي ، وضبط عين الفعل الثلاثي المجرد ، وتغييرات النسب وتمييز المؤنث المجازي من المذكر ، وغير ذلك .

وأقصى في هذا المقام بالإشارة إلى ما يمكن عمله بالنسبة للمؤنث المجازي الذي يشكل صعوبة كبيرة على متكلم اللغة العربية ، وترتب على الخطأ أو الصواب في معرفته أخطاء تفس تذكير الفعل وتأنثه - استخدام اسم الإشارة المناسب - استخدام اسم الموصول المناسب - أحكام في باب العدد - أحكام في أبواب الخبر والحال والنعت - أحكام في بعض مسائل التصغير - أحكام في الصرف وعدمه .

ونستطيع بناء على كثير من شواهد القرآن الكريم والشعر ، وعلى آراء بعض النحاة الأقدمين ، أن نصوغ قاعدة على النحو التالي : « كل ما كان مجازي التأنث بدون علامة يجوز تذكيره ، وعلى هذا ينصح كل من يقابله لفظ بدون علامة تأنث وليس لمؤنث حقيقى أن يعامله معاملة المذكر » .

ويعد :

فإن قضية اللغة العربية هي قضية الوطن العربى كله ، ولكننا لو انتظرنا حتى يتفق العرب بشأننا فلن نصل إلى شئ .

فهل نأمل من مصر أن تتبنى هذه القضية ، بما لها من قوة تأثيرية وقوة على التنفيذ ، ومن خلال هيئاتها العلمية ومراكز بحوثها ، وبالإستقامة بملكاناتها البشرية ، وقدراتها العلمية والتقنية ؟ .

وهل نطمح أن يكون لوزارة الثقافة في مصر والمجلس الأعلى للثقافة به ، فضل السبق في تبني فكرة إنشاء « مركز للدراسات اللغوية التطبيقية » ؟ .

وهل نتحقق نبوءة تعالى عن اللغة العربية على أبهى علمائنا للصربين ، وذلك حين قال :

من الأسئلة متعددة الاختيار ، تضطى جميع أجزاء الموضوع ، ومنها ما يجب عنه عمل فراغت أو وضع أرقام أو علامات . وسر نجاح هذه الطريقة هو تكرار السماع ونطق النماذج الخاصة للغة ، إلى أن يستوعب المتعلم مقاييسها عن طريق الانصاف .

٣ - طريقة تحليل الأخطاء باستخدام المنهج التقابلي ، الذى سيكتشف لنا كثيراً من صور الانحرافات اللغوية وصعوبات التعلم . وإذا كان هذا المنهج قد أبدى فاعلية عند تدريس اللغات الأجنبية ، حيث ساعد على التنبؤ بالصعوبات التى يواجهها الدارس فى تعلم اللغة الثانية ، فإنه سيقيد كذلك فى تدريس اللغة العربية الفصحى ، حيث سيؤدى إلى التنبؤ بالصعوبات التى يواجهها الدارس تحت تأثير لهجة المحلية . وهناك طريقتان لاستخدام المنهج التقابلي هما :

( أ ) التحليل التقابلي اللاحق .

( ب ) التحليل التقابلي السابق .

ولكل مميزاته والاعتراضات عليه ، ولا مانع من تبني منهج يجمع بينهما .

كما أن هناك حاجة إلى إعادة النظر في كيفية عرض القواعد النحوية بما لا يمس هيكل اللغة ، وذلك بأن نراعى ما يأتى :

( أ ) فى حالة وجود تفرعات أو أحكام جزئية تخرج على القاعدة الأساسية ، ينبغي التخلص من هذه التفرعات كلها أمكن ذلك ، وإخضاع التفرعات للقاعدة العامة . فباب المشتق - على سبيل المثال - يقلل بتفرعاته على النحو التالى :

١ - المشتق إلا يجب نصبه إذا كان الاستثناء تامة موجياً .

٢ - إذا كان المشتق منه موجوداً والاستثناء مسبق بنى أو شبهه ، يجوز النصب ويجوز الإتيان إذا كان الاستثناء متصلاً .

٣ - إذا كان المشتق منه موجوداً والاستثناء مسبق بنى أو شبهه يجب النصب إذا كان الاستثناء منقطعاً .

٤ - إذا كان المشتق منه موجوداً والاستثناء مسبق بنى أو شبهه ، وتقدم المشتق على المشتق منه ، فالأكثر النصب ، ويجوز الاتباع على قلة .

٥ - إذا كان الاستثناء مفرغاً يتبع المشتق ما قبل إلا فى الإعراب .

٦ - المشتق بقداً وتلاً وحاشا يجب نصبه إذا سبقت الأداة « بما » والإيجوز نصبه وجره : النصب على فعليه الأداة ، والجر على أنها حرف جر .

٧ - المشتق بغير وى مجرور دائماً .

فماذا لو اختصرنا القاعدة فيها يأتى :



فهل سيكون هيب ربيع هذه اللغة على أيدي جيلنا من  
للفوين ؟ وهل ستعانون جميعاً على حفظها وصونها من الضياع  
والاندثار ؟ وهل ستعمل بجد وإخلاص على مقاومة ما لحقها من  
فتور ، وعلى دره خطره ؟  
هذا ما نوجوه ونأمله .

« ولما شرف الله هذه اللغة وأوصى بها إلى خير خلقه ، قَبَضَ لها  
حَفَظَةً وَخَزَنَةً من خواصه من خيار الناس وأعيان الفضل وأنجم  
الأرض ، وكلما بدأت معارفهما تتنكر أو عرض لها ما يشبه  
الفتنة ، رد الله تعالى لها الكرة ، فأهْبَ رَغْبَهَا ، وثَقَنَ  
سَوْبَهَا.»



# الإثنوميثودولوجيا

## ملاحظات حول التحليل الاجتماعي للغة

محمد حافظ دياب

مقدمة  
ثمة تمييز شائع أطلقه كل من كيجان J. Kegan وهافمان E. Havemann على اللغة حين وصفها بأنها أوضح - ولكنها أعقد - إنجاز بشري<sup>(١)</sup>. ومن الملحوظ أن تطور البحث اللغوي المعاصر يوسم بترعتين مختلفتين، وإن كانتا مع ذلك متداخلتين، هما التمايز والتكامل.

ويسترعى الانتباه في هذه الأيام انبثاق كثير من الفروع للبحث اللغوي، سواء في مجال الدراسات اللغوية، مثل علم اللغة الإثنولوجي Ethnolinguistics وعلم اللغة النفسي Psycholinguistics، أو علم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics، أو عبر الدراسات اللغوية، مثل الأنثروبولوجيا اللغوية Linguistic Anthropology، وعلم اجتماع اللغة Sociology of Language، بل إن الأمر تعدى ذلك إلى مجالات العلوم الطبيعية والرياضية، وهو ما لاحظته ديل هايمز D. Hymes حين نبه إلى أن الأنساق المعرفية الكبرى التي تتصدى للدراسة اللغوية، مثل علم اللغة، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، مقبلة على فترة ستتوزع فيها إلى مباحث فرعية متعددة<sup>(٢)</sup>.

الاتصال، نجدته قسم علم اللغة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا مجتمعة. وعلم النفس اللغوي يرتبط بمجال العلوم الطبيعية عن طريق علم نفس الحيوان ونظرية النشاط العصبي؛ ويرتبط بمجال علم الاجتماع عن طريق موضوع التثنية الاجتماعية Socialization؛ ويرتبط كذلك بمجال الفلسفة عن طريق نظرية المعرفة.

وقد وصل التفرع في البحث اللغوي إلى نوع ملحوظ من الخلط. ففي مقابل علم اللغة الاجتماعي هناك علم اجتماع اللغة؛ وفي مقابل علم اللغة النفسي هناك علم النفس اللغوي؛ وفي مقابل علم اللغة الإثنولوجي هناك إثنولوجيا اللغة. وهو خلط وتفرع يكاد يكون مستجيلا عبره تحديد نطاق

ويمكن للمرء أن يتبين في يسر ظهور فروع جديدة، حتى داخل النسق المعرفي الواحد من هذه الأنساق، نتيجة اشتغالها بموضوعات لم تطرق قبلا في البحث اللغوي، كالإتصال (إثنوجرافيا الإتصال) Ethnography of Communication، واللهجات (علم اللهجات) Dialectology، والكلام (إثنوجرافيا الكلام) Ethnography of Speech، ولغة الحديث البوي (الأتوميثودولوجيا) Ethnomethodology، ولغة الجماعات (علم لغة الجماعات الصغرى والكبرى) Micro and Macro Linguistics وغيرها. كذلك يمكن للمرء أن يلمح اشتراك أطر معرفية ومنهجية بين هذه الأنساق المعرفية، حتى عبر دراسة الموضوع الواحد. فموضوع مثل موضوع

يترسموا - برغم غناه البحث وعذوبته - ملامح التحليل الاجتماعي للغة وتحولاته عبر عشرات المصادر والأوعية قد تشتت بينها ، بدءاً من دراسات اللغويين ، ومروراً بالمنطق الديني والتاريخي والجغرافي ، وانتهاءً إلى محاولات السوسولوجيين ، وبخاصة أولئك الذين يسيرون منهم في الاتجاه الإنثوسمولوجي ، الذي يمثل أحدث صيحة في حقل البحث السوسولوجي للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين .

وقد أخذ المشتغلون بالدراسات السوسولوجية عندما يولون مؤخراً الاتجاه الإنثوسمولوجي شيئاً من اهتمامهم ؛ فقد أصبحنا نجد اسم « جارفنكل » H. Garfinkel مؤسس هذا الاتجاه متداولاً على السنتهم ، وكذلك أسماء زملائه ، كما صار الحديث عن الاتجاه مثاراً لاهتمام عدد ولو قليل من المهتمين بهذه الدراسات .

وعلى الرغم من أن المكتبة العربية لم تنظر حتى الآن بأية محاولة لاستيضاح أبعاد هذا الاتجاه ومنطلقاته المنهجية ودراساته الميدانية ، فإن من المؤكد أن الفهارس التي قدمها بعض المدرسين عندما قد أسهمت - إلى حد ما - في تعريف المتخصصين بهذا الاتجاه .

وعلى الرغم من هذا ، وفي محاولة لإلقاء الضوء على اتجاهات التحليل الاجتماعي للغة ، وبخاصة الاتجاه الإنثوسمولوجي ، فقد قمنا بتقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : أولاً ، يتضمن الأسس النظرية والمداخل الرئيسية لهذا التحليل ؛ ويعالج ثانياً اللغة في البرنامج الإنثوسمولوجي ؛ ويتكفل القسم الثالث بالتقديم النقدي .

### أولاً : التحليل الاجتماعي للغة

على الرغم من مناداة اللغويين باستقلالية البحث اللغوي ، انطلاقاً من مقولة « دو سوسور » F. De Saussure الشهيرة : « إن موضوع علم اللغة الصحيح هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها »<sup>(١)</sup> ، وعلى أيدي أديبها أ. لانتون R. Linton من أن : « دراسة اللغة يمكن أن تتم دون الاهتمام كثيراً بعلاقتها مع الجوانب الأخرى من النشاط الإنساني »<sup>(٢)</sup> ، فتمت إدراك ملحوظ ومتنام بأن دراسة اللغة لا يمكن أن تعتمد على الخطاب اللغوي وحده .

والملاحظ أن العلاقة بين اللغة والمجتمع قد حظيت بمناقشات واسعة ، كان للعلماء العرب نصيب في التعرض لها ؛ فمنهم من تكلم عن التعدد الإثني للمجتمع الإسلامي وأثره على ظهور المهن وتطور المزية<sup>(٣)</sup> ؛ كما بحثوا أثر الإسلام وماجبه به من ألفاظ وعبان جديد على اللغة ، فمقدنوا فصولاً في كتبهم للمؤلف<sup>(٤)</sup> ؛ ومنهم كذلك من تكلم عن التأثيرات الجغرافية في اللغة وسماتها ، ففرض لفصاحة اللهجات ودرجاتها ونقائنها<sup>(٥)</sup>

المادة المعرفية والمنطقات المنهجية لكل فرع منها على حدة . ومن ثم أضحي صعباً تعريف التخصص الدقيق بمجرد تنوع وصفية بالغة الاتساع ، كان يقال - مثلاً - هذا باحث لغوي أو باحث سوسولوجي ، فكلاهما أصبح عضواً في مجال معرفي مشترك ؛ وكلاهما يحتاج إلى أن تعرف هويته بما هو أكثر دقة ، كالقول بأن هذا باحث لغة نفسى أو تطبيقي أو اجتماعي ، وذلك باحث سوسولوجي لغوي .

وعلى الرغم من ذلك ، فمن الملامح اللافتة للنظر في هذا التمايز أنه يرتبط بالترعة الأخرى ، نزعة تكامل المعرفة اللغوية . فعلم اللغة يحتاج إلى استبصارات علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا ، وعلم الاتصال . . . الخ . ذلك أن تنوع جوانب البحث اللغوي المعاصر قد أثار اهتمام الكثيرين من علماء الاجتماع والنفس والتربية والأنثروبولوجيا ، بل علماء الطبيعة والطب والأحياء والرياضيات ، إلى جانب اللغويين ؛ وهو أمر طبيعي ومنطقي ، لما تخله هذه العلوم من أهمية في فهم الجوانب المتنوعة للظاهرة اللغوية .

ويتضح أثر هذا التكامل في إثراء الطرق العامة للتفكير العلمي في اللغة ، في الوقت الذي يزيد فيه من شراه المعرفة اللغوية ذاتها ، كما يشجع كذلك الحاجة الموضوعية للبحث المشترك بين هذه الأنساق المعرفية ؛ وهو ما يعني القول أن نزعة التمايز والتكامل تشكلان وجهين لعملة واحدة ، هي تنمية البحث اللغوي وتحديثه .

وربما يوضح هذا أن الرأي القائل بأن أي فرع من فروع دراسة اللغة ينبغي أن تكون له حدود موطنة قلما قد أضحي عتقاً ، وأن التصنيف التقليدي للمبحث اللغوي إلى روافد السننية وأخرى نفسية أو اجتماعية أو حضارية يظل في حاجة مستمرة إلى تعديل .

ومع أنه يبدو أن المزيد من التمايز في البحث اللغوي سيؤدى - وقد أدى أحياناً - إلى ظهور تخصصات متناهية وأحياناً مزدوجة أو ضيقة ، فلا يمكن هنا إقامة الدليل إلا بصعوبة . فالتمايز جانب لا يمكن فهمه فيها صائباً معزولاً عن التكامل ، في الوقت الذي لا ينبغي المبالغة في تقدير أى منها ، أو التقليل من شأنه . فدراس اللغة من أي زاوية كانت ، لم يعد يحتاج اليوم فحسب إلى عمق في المعرفة ، ولكنه بحاجة كذلك إلى سمعها ؛ وهو مادعا « هابيز » إلى اقتراح مبحث « إثنوجرافيا التكلم » Ethnography of Speaking ليكون علماً للسلوك اللغوي ، يضم في إلهابه كل الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية والسوسولوجية والسيكولوجية المرتبطة بدراسة اللغة ؛ وهو مادعا « رومان جاكوبسون » R. Jakobson كذلك إلى اقتراح « علم اجتماع اللغة » .

والذين يتمتعون بالبصر الجميل ، يستطيعون وحدهم أن

ومن المعروف أن مالفينسكي قد قام بدراسة وظيفة اللغة الاجتماعية بين سكان جزر التروبريانند Trobriand القريبة من غينيا الجديدة في اللغة ما بين عامي ١٩١٤ - ١٩١٨ ، حيث لاحظ أن سلوكهم يرتبط باستمالاتهم اللغوية ، وخلص إلى أنه يلزم للدراسة اللغة في المجتمعات البدائية أن يهدف لها بدراسة النشاط الإنساني العام . وتعد محاولة مالفينسكي في هذا الصدد بأكورة دراسة العلاقة بين اللغة وبخلف الظواهر الاجتماعية الأخرى . وقد تلتها جهود « المدرسة السوسولوجية الفرنسية » E. Durkheim في أوائل القرن الحالي ، وشاركه في عضويتها « ليغي بربول » L. Bruhl ، « مارسيل موس » M. Mauss ، « بورجيه » Ch. Bouglé ، « فونكونيه » Fauconnet ، وطائفة من علماء اللغة ، منهم ميه ، وفندريس . . . وكلهم أخذوا على قداسي اللغويين تقصيرهم في بيان العلاقة بين اللغة والظواهر الاجتماعية ، ومن ثم تفسرهم لبعض الظواهر اللغوية تفسيرا يبعد بها عن الملاحظات المجتمعية . وقد استهدفت أبحاثهم بيان هذه العلاقة ، وأثر المجتمع وثقافته ونظمه وتاريخه وبنائه في مختلف جوانب اللغة .

إن المشكلة - على ما يرى « بنفست » E. Benveniste - تكمن في الكشف عن الأساس المشترك بين اللغة والمجتمع ، أو بمعنى آخر ، الكشف عن المبادئ الهيمية على العلاقة بين البناء الاجتماعي والبناء اللغوي ، وذلك عن طريق تعريف الوحدات القابلة للمقارنة في كليهما ، وإيراد تبيحة كل منها للآخر<sup>(١)</sup> .

لقد وعى ديركاهم التفوق المتزايد لعلم اللغة على العلوم الاجتماعية ، فصنع إقامة سوسولوجيا لغوية Sociologie Linguistique<sup>(٢)</sup> ، وأقام « ستروس » C. Lévi-Strauss علاقة بين الأنظمة الفونولوجية وأنظمة القرابة Kinship Systems ومع ذلك فإن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى ، وعمل وجه التحديد تلك المحاولات التي جرت خلال الثلاثينات في الكتابات اللغوية الروسية وتزعما مار N. Marr ، واستهدفت إنشاء علاقة متكاملة بين اللغة والبناء الاجتماعي ، مها كانت مألختنا عليها .

وبالنسبة للدراسات العربية الحديثة . فالخبر أنه من المبالاة أن نزع وجود دراسات أخذت بالنظرة الاجتماعية أداة رئيسية في التحليل والمعالجة . غير أن هذا الحكم العام لا ينفي مقاربات صالحة يمكن أن نلصقها في كتابات جرجي زيدان ، وأنتاس الكرمي ، وإبراهيم أنيس ، وعبد الحميد أبو العزم ، وعلى عبد الواحد وافي ، وعمود السمران ، ومصطفى الحشاش ، وقام حسان ، وعبد الرحيم ، وعبد السلام المسدي ، وترجمت لعبد الحميد الدواخلي ، وعبد القصاص ، ومحمد مندور ، وعبد الرحمن أيوب ، وحلمى خليل . . وكلها تنطوي على ملحوظات تمثل انتباهها باكرا وبواعي هذا البعد المهم في دراسة

وفي هذا السياق ، نجد حازم القطاراني يجلل حتمية حضور العامل اللغوي في استقامة تمايش الناس ، سواء في تفاهمهم ، أو في تعاونهم على تحصيل المنافع وإزاحة المضار واشتقاق حقائق الأمور<sup>(٣)</sup> .

ويلعب الغزالي على البعد الاجتماعي في الكلام ، ميرا أن الإنسان دون خطاب لا يكون إلا جيس ذاته ، وهو ما يؤول إلى اعتبار العامل اللغوي هو صلة الشخص بالمجاعة<sup>(٤)</sup> .

كذلك يؤكد الجاسط أن وظيفة اللغة في المجتمع هي « ربط جبل الأسباب بين أفرادها » ، بما يجعلها أداة للتصير عن « حقائق حاجاتهم » ، ليتم الاحتذاء إلى « مواضع صد الحقة » ورفع الشبهة ، ومداواة الحيرة . ويضفي هذا التحليل الجاسط إلى الإلحاح على صيغة الارتباط بين الإنسان واللغة ارتباطا قارا ، وهو ما يسمح باستنباط أن وجود الإنسان مرتبط بتولد الحاجات ، وأن تفصيلتها تصدر خارج حدود اللغة ، عبر تأكيده أن : « الحاجة إلى بيان اللسان حاجة دائمة أكيدة ، ورواية ثابتة<sup>(٥)</sup> .

ولم يغفل الجاسط عن الإشارة إلى مناسبة اللغة للمقام ، على نحو يشبه فكرة « سياق الموقف » Context of Situation التي أوردها الإثنوجراف المااصر برونسلاف مالفينسكي B. Malinowski ، حيث يقرر الجاسط أن « لكل ضرب من الحديث ضرب من اللغظ » ، ولكن نوع من اللسان نوع من الأسماء ، فالسيف للسيف ، والخيف للخيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح في موضع الإفصاح<sup>(٦)</sup> . ومن إشارات اللغويين العرب إلى مثل هذه الفكرة ، ما عرض له ابن جني في غير موضع من كتبه ، كتفريده أن اللغوي لا ينفي أن يكتفى « بالسماع » ، بل عليه أن يجمع إليه « الحضور والمشاهدة » ، أي عليه أن يجمع بطرف الكلام<sup>(٧)</sup> .

على أن ذلك لا ينفي حقيقة أن الاهتمامات العربية الكلاسيكية قد شغلت أساسا بمجال القواعد والبلاغة . وإذا كان العرب في ذروة حضارتهم قد توصلوا ، كما يدافع عن ذلك عبد السلام المسدي ، إلى دراسة الظاهرة اللغوية ، من تفسير نفاها إلى حضورها إبداعيا في صنوف الكتابة ، مروراً بالمعارف الصوتية والنحوية والصرفية ، فإن التطور العروقي في هذا الشأن كان متنازلاً ، فضلاً عن أن هذه الدراسات لم تكن تصدر عن فكر ينظم ويضبط هذه الحالات في بناء عقلاني متماسك<sup>(٨)</sup> .

وفي القرن الحالي ، من الملحوظ أن رواد اللغويين قد ركزوا في دراستهم على الجانبات الاجتماعي ، وهو مآثره بشكل ضمني أو مستغل في كتابات دو سوسور في سويسرا ، ومالفينسكي ، وفيرث R. Firth ، وأتباعه في المملكة المتحدة ، وفندريس G. Véndreys ، وميه A. Meillet ، وقانييه Vannier ، في فرنسا ، وويلكنز Wilkins وكاندلين C. Candlin ومايغز في الولايات المتحدة .

القانون ، وغير ذلك<sup>(١٧)</sup> . وثمة دراسات في هذا الصدد ، قدمها ألبرت Albert و فريك Frake ، وفيليس Philips ، وهامز ، ولأبوف Labov وفيشر Fischer ، وجيريجان Geoghegan وتانر Tanner وهوجان Hogan ، وسانكوف Sankoff وغيرهم .

## (٢) المدخل الرئيسية :

ويشهد الوضع الحاضر للدراسات الاجتماعية للغة مدناخل ثلاثة :

المدخل الأول ، قدمه اللغويون من المؤمنين بضرورة استكمال الدراسة اللغوية بالنظرة الاجتماعية ، وهو ما ابتنى عنه ما يطلق عليه « علم اللغة الاجتماعي » ، يوصفه فرعا من فروع علم اللغة العام .

أما المدخل الثاني ، فقد قدمه الأنثروبولوجيون ممن تصدوا لدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة ، وأنبثق عنه مبحث « الأنثروبولوجيا اللغوية » ، وعدد من الباحثين الفرعية الأخرى .

ويثل المدخل السوسولوجي المدخل الثالث ، وقد قدمه السوسولوجيون ممن تصدوا لدراسة الظاهرة اللغوية بوصفها ظاهرة اجتماعية Social Phenomenon ، عبر مفاهيم علم الاجتماع الأنثروبولوجي Ethnomethodologic Sociology

وهذه المدناخل يهاجمها المختلفة تواجه التساؤل عن العلاقة بين البناء اللغوي والبناء الاجتماعي ، أو ما عناه سابير E. Sapir من ضرورة إيجاد جسر بين علم اللغة والدراسات الاجتماعية ، يمثل في نظره : « علامة بدء للإحاطة بأبعاد اللغة إحاطة تأخذ في حسبانها العلاقة الحقيقية المتداخلة بين البشر »<sup>(١٨)</sup> .

ويمكن هنا مقارنة هذه المدناخل تفصيلا على النحو التالي :

(أ) لقد كان اللغويون في أوائل هذا القرن يتباهون بعد هجرهم الاتجاه التاريخي Diachronic ولجؤهم للأشياء المتزامنة Synchronic باتضايف علومهم ( علم اللغة ) : « كسق قائم بعد ذاته ، وبناء صرف يضم تحولات داخلية تنصرف بشئونه وتتوزع بحاله الحيوي »<sup>(١٩)</sup> ، إلى درجة وصف معها بعبارة « علم اللغة المنضبط » Orthodox Linguistics ، وهو ما ترتب عليه إسهامهم للعلاقات التجاذلة لاستتمام اللغة وتغيرها .

ورويدأرويدا ، ومع ثبوت خطأ علمه النظرة ، بدأ الاهتمام يتزايد بدراسة أثر المتغيرات الاجتماعية في الاستعمال اللغوي ، الذي ظهر عوجيه علم اللغة الاجتماعي في عام ١٩٦٦ ، ذلك العلم الذي اهتم في البداية بمحاولة تحقيق هدفين نظريين هما : الرغبة في إيجاد قاعدة إمبريقية للنظرية اللغوية ، والاقتناع بأن العوامل الاجتماعية المتضمنة في الاستعمال الواقعي هي المنهج شرعية للاستقصاء اللغوي .

اللغة ، وإن تراجعت بين الأخذ بالأطر المعرفية والمنهجية اللغوية دون وهي لحدودها ومشكلاتها ، وبين عدم تأصيلها في التراث اللغوي العربي القديم .

## (١) الأسس النظرية :

ويمكن إرجاع منطق التحليل الاجتماعي للغة ، إلى ما انتبه إليه الدارسون من ضرورة استكمال الدراسة اللغوية - في مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والأسلوبية - بالنظرة الاجتماعية التي تعتمد إلى تعيين مجموعة العوامل والظروف الاجتماعية ، حيث يمكن - من خلال التفاعل بين هذين البعدين - أن تنضج الظاهرة اللغوية بجلاء أوفى ، وهو ما يدعو إلى توافر أسس نظرية يقوم عليها هذا التحليل ، وتمثل في :

(أ) أن الاستخدام اللغوي مرتب بالسوق الاجتماعي Societal Context الذي يحدد نوعية الخطاب ، والمقام أو المناسبة التي يقال فيها ، والمتغيرات الاجتماعية للمشاركين فيه ، إلى غير ذلك من العناصر المتداخلة ، التي تؤثر على كيفية هذا الاستخدام ، وعلى تركيب الخطاب ومعانيه والفرض منه .

(ب) زيادة الاهتمام بالتركيب الخارجي للغة ، وهو اهتمام تابع بوصفه رد فعل لاتجاه المدارس اللغوية التقليدية ، التي ركزت اهتمامها على التركيب الدناخل للغة ، على حساب جانب استخدامها الفعلي في إطار المجتمع ، وما يمكن أن يفرضه من ضوابط على هذا الاستخدام .

(ج) تحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة للمجموعات الاجتماعية . وفي هذا يقول هامز : « إن ما نقي بمعله هو وصف نسق لغة اجتماعي ، وكيف أن هذا يختلف عن عمل النحوي في اللغة ، بالإشارة إلى الحدود للهجوية Dialected Boundaries وعلاقتها التاريخية ، ودراسة قواعد البلاغة وأسلوب الأدب ، وتحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة بين مختلف المجموعات الإثنية Ethnic Groups والطبقات الاجتماعية Social Classes الموجودة في منطقة معينة ، وأى من شواهد السلوك اللغوي التي يمكن ملاحظتها . ذلك أن قواعد الكلام هي الطرق التي يتعامل بها المتكلمون مع أشكال التكلم وأشكال النماذج المحلية والبلاغة والأنشطة السالفة ، والتعامل أساسا مع اتجاهات أعضاء المجتمع المحلي ومعارفه كما هي موضحة في تناقضات المصطلحات المحلية والسلوك . وهنا نشير على اختلافات مميزة تباها لاختلاف الجماعة الاجتماعية ، مثل أسلوب التلاوة عند الفيديو Video ، وفضة التوسل عند القبائل الأفريقية ، واللغة السرية للخارجيين على

وهذان الهدفان يجندهما ثلاثة منطلقات أساسية ، تتمثل في :  
الوسائل الفاعلة على تراث الفاعلة اللغوية ، التي كانت تسمى  
قبلاً « اللغويات الزائدة » Extra - Linguistics ، ومشكلة ربط  
البناء اللغوي بالوظيفة الاجتماعية ، ودرجة اتجاهات المشاركين  
في الخطاب بوصفه عاملاً مؤثراً في سلوكهم اللغوي <sup>(١٩)</sup> .

ويورد « جومبرز » J. Gumperz وهايمز نبذة عن علم اللغة  
الاجتماعي بقولها «إن ما نحتاج إليه هو نظرية علمية ، وبجمال  
عريض يمكن أن نجد من خلاله مكاناً طبيعياً لدراسة وجوه  
اختلاف التكلم ، وخزيرة من الأعمال الأدبية . وليس لدى  
الاجتماعيين في العادة المران الكافي لكي يتعاملوا بصلاحية مع  
الجانب اللغوي هذه المشكلات .

واللغويون قد شغلوا غالباً بتمتية تحليل البناء اللغوي ،  
مهملين المعنى الاجتماعي ، والتقسيم ، والاستعمال . ربما  
كانت هناك بعض استثناءات يمكن ملاحظتها في أعمال فيرث ،  
وجاكوبسون ، وسايبر ، ولكن ذلك لا يتغلب على قاعدة العمل  
عند اللغويين . والآن بدأت علوم اللغة والاجتماع تلتقي في نوع  
من البحوث التي تمحورت في علم اللغة الاجتماعي ، الذي  
يسهدف ربط اللغة بالقولات ؛ وهو ما يجعل منه مجالاً  
ضرورياً ، بصرف النظر عن حداثة عهده <sup>(٢٠)</sup> .

من هنا يمكن تعريف علم اللغة الاجتماعي بأنه ذلك الفرع  
من علم اللغة ، الذي يبحث في اكتشاف الأسس أو المعايير  
الاجتماعية التي تحكم السلوك اللغوي ، مستهدفاً إعادة التفكير  
في القولات والفروق التي تحكم قواعد العمل اللغوي ، ومن ثم  
توضيح موقع اللغة في الحياة الإنسانية .

وتتشمل أهم موضوعاته في : طرق التكلم ، وموقف  
التكلم ، ولغة المجتمعات المحلية ، وصور الأنشطة المحكومة  
بقواعد استخدام اللغة ، ومشكلات الاتصال اللغوي ،  
والازدواج ، والتخيل ، والولاء . وهناك موضوعات أخرى  
يمكن أن يكون في تناولها غامضة الانزلاق إلى مشكلات اجتماعية  
مرتبطة باللغة واستعمالها ، مثل الدراسات الأمريكية بصفة  
خاصة ، التي تملك تقليداً في التطبيقات العلمية ، كبث ساير  
عن اللغة الدولية الإضافية ، وعمل بلومفيلد Bloomfield في  
تعليم القراءة ، ومشروع سوانديش Swadesh الخاص بأسلوب  
تعليم اللغة للأجانب ؛ ومعظمها يرتبط بمشكلات التربية ،  
وجامعات الأقليات ، والنظم اللغوية ؛ وهي موضوعات يتقصها  
الترجيح النظري .

وفي الوقت الحاضر ، يعتمد هذا المبحث بشكل أساسي على  
جورجين هما : دراسة مشكلات اللغة عند المجتمعات النامية ،  
مثل الدراسات التي قام بها فيشمان ، وفيرجسون ، وداس جوبتا  
Das Gupta ، وكذلك دراسة مشكلات التربية والعلاقات  
الاجتماعية في المجتمعات ( المتضمة ) ، مثل المملكة المتحدة

والولايات المتحدة .

(ب) المدخل الأنثروبولوجي :

ما ينبغي الإشارة إليه أن التحليل الاجتماعي للغة قد تطور  
تطوراً ملموساً في إطار البحوث الأنثروبولوجية والأنثروبولوجية ،  
بسبب الإمكانيات الكبيرة التي يمكن أن يجدها الباحث في علاقة  
الدراسات اللغوية بالأنثروبولوجية وهي إمكانيات لا تنفد عند  
حدود الأغراض النظرية فحسب ، بل تصل إلى تحقيق أغراض  
عملية ، مثل إحراز فهم أعمق للمشكلات اللغوية والثقافية .

ووفقاً لما يقول به بواس Boas ، « فإن معرفة الأنثروبولوجيا  
لا يمكن أن تنمى بغير معرفة علمية باللغة ؛ وفهم اللغة لا يمكن أن  
يحدث بمعزل عن الأنثروبولوجيا ، من جهة أن المفاهيم الرئيسية  
التي توضحها اللغات الإنسانية لا تتمايز في النوع عن الظواهر  
الأنثروبولوجية ، وأكثر من هذا الآن ، فإن الخصائص المرتبطة  
باللغات تنعكس بوضوح في آراء شعوب العالم وتقاليدها <sup>(٢١)</sup> .

وقد اتخذ الارتباط بين علم اللغة والدراسات الأنثروبولوجية  
أشكالاً مختلفة في المدارس الأنثروبولوجية ، حيث أولت المدرسة  
انثربطانية قضية أهمية اللغة ومدى ارتباطها بالجوانب الثقافية  
اهتمامها ، بدءاً من تايلور E. Taylor إلى E. مالفينسكي الذي قدم  
إسهاماً رائداً في مجال إنترجرافي الكلام ، كما قدم شرحاً وافياً عن  
« مشكلة المعنى في اللغات البدائية <sup>(٢٢)</sup> » ؛ وهو ما كان موضوع  
اهتمام بعض من اللغويين ، وحل الأخص فيرث

وفي الولايات المتحدة ، التقى البحث اللغوي مع الدراسات  
الأنثروبولوجية في المدرسة التي جمعتهما أول الأمر في تخصص واحد  
منذ « بواس » الذي ركز على دراسة الجوانب اللغوية والثقافية  
لعدد من قبائل الهنود الحمر ؛ وأكد تكامل هذه الجوانب .  
وأصبح من تقاليد هذه المدرسة أن تربط علم اللغة بالدراسات  
الأنثروبولوجية ؛ وهو ما يتضح عند تلاميذ بواس ، وأشهرهم  
اللغوي ساير ، الذي وضع نظرية تحاول التلليل على أن نظرة  
الإنسان إلى العالم الخارجي ترتبط بلغته وهي النظرية التي لها  
بعده « فورب » ، وأصبحت تعرف « بفرضية ساير - فورب »  
Sapir - Whorf Hypothesis ، وكذلك اللغوي بلومفيلد ،  
والأنثروبولوجي « كروبير » Kroeber ، إضافة إلى « أولستيد »  
Olmsted ، الذي يقرّز إليه صك مصطلح « علم اللغة  
الأنثروبولوجي » ، وهايمز ، الذي أطلق مصطلحاً آخر هو  
« الأنثروبولوجيا اللغوية » .

وفي فرنسا ، تعد محاولة ليقي ستروس الإفادة من منهج  
التحليل القرونولوجي في دراسة موضوع القرابة Kinship من أبرز  
الجهود في هذا المجال .

ودارس اللغة ، الذي يكون في الوقت نفسه متخصصاً في  
الأنثروبولوجيا ، لا يقصر اهتمامه على المشكلات اللغوية

استخدام مفردات معينة ، ويسمى إلى معرفة قواعد السلوك المقبول ثقافياً ، بالرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الناس عما يفعلونه ، وهو ما يعني أن تركيزها الأساسي يدور حول دراسة اللغة ، إذ تهتم بطرق التفسير التي يجعل أعضاء الجماعات أو الثقافات المختلفة يقتضاهم معنى لأحاديثهم ؛ الأمر الذي ينجم عنه تشكيل النظام في علمهم الاجتماعي . ومن هنا تتحدد وظيفة الأنثروبولوجي في السعي بهدف العثور على القواعد والاعتقادات التي تنظم تصنيفات الأفراد ، ومن ثم سلوكهم ، واكتشاف ما يتضمنه الموقف الاجتماعي من جوانب تميز أنشطة معينة وتزكيتها ، وتتمتع أنشطة أخرى .

ويتسنى ذلك كله من خلال الرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الأفراد ، ومعرفة تصوراتهم بما يؤدونه . وهنا نجد اتفاقاً بين الأنثروبولوجيا المعرفية والأنثروبولوجيا في أسلوب البحث من حيث اعتمادها على لغة المواطنين لاستخراج ما بها من مضامين ومعاني .

ومن أبرز الأنثروبولوجيين في مجال دراسة اللغة : هارولد كوتكين H. Conklin وتشارلز فريك C. Frake اللذان اكتشفا من خلال بحوثهما أن معنى الكلمات يتأثر بشكل ثابت بسياق الموقف ، وبذلك لا يتم فهم تلك المعاني بمنزل عن الإشارات والتقدير الثقافية السائدة في كل موقف . ويؤكد كوتكين أن الوصف الأنثروبولوجي الكافي للثقافة معينة يتطلب تحليلاً مفصلاً لنسق الاتصال ، وللمواقف التي تم تعريفها ثقافياً ، والتي يحدث فيها التمايز بالنسبة لهذا النسق<sup>(٢٤)</sup> .

لقد أوضحت إحدى دراسات فريك عن ثقافة سوياتون Subanon مثالاً أنه لا يكون كافياً للحصول على نوع من الشرب استخدام القواعد اللغوية المنطوقة التي تم ترجمتها من الإنجليزية إلى لغة السوياتون ، بل يتطلب الأمر عمقاً أبعد من ذلك ، يتمثل في معرفة نوعية الأشياء التي تقال في موقف معين ، وبشكل معين ، ولشخص معين . ويتم هذا البعد بالطرقوس والممارسات التي تقتدر باللغة في مواقف معينة ؛ إذ تصبح هذه الممارسات ذات مدلولات معينة عند الجماعات المختلفة . فمثلاً عملية شرب « الجليزي » Gazi الذي هو نوع من شراب الأرز المخمر ، تتم بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التي يتم بها شرب البيرة عند الشعب البريطاني<sup>(٢٥)</sup> .

ولقد اهتمت الأنثروبولوجيا المعرفية بالتحليل الدلالي Semantic Analysis وحاولت اكتشاف معاني المصطلحات ، ومدلول تلك المعاني ، واستخداماتها في المواقف المختلفة ، وهو ما يوحى باستنادها إلى أحد المبادئ الفيديومولوجية الأساسية ؛ وهو المبدأ الذي يؤكد أن العالم المعرفي للإنسان يتغير بالمعاني ؛ وأن هذه المعاني هي التي يجب فهمها بوصفها مدخلاً إلى استيعاب عالم الحياة الخاص بالآخرين . وكذلك تحدد هدفها في اكتشاف طرق تصنيف أعضاء الجماعات أنفسهم لسلوكهم ، وبذلك

نحسب ، بل إنه يتم أساساً بالعلاقات العديدة القائمة بين لغة شعب من الشعوب وجوانب ثقافية . وهكذا يمكن أن يدرس - على سبيل المثال - الكلية التي ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة أو وضعها الاجتماعي ، والرموز اللغوية المستخدمة في الشعائر والاحتفالات الدينية ؛ وكيف أن هذه الرموز تختلف عن الكلام اليومي العادي ؛ وكيف يعكس تغير الحصلة اللغوية في إحدى اللغات الثقافة المتغيرة للشعب الذي يتكلمها ؛ وكذلك العمليات التي تنقل بواسطتها اللغة من جيل إلى آخر ؛ وكيف تساعد تلك العمليات على نقل المعتقدات والمثل العليا والتقاليد إلى الأجيال التالية . فالمدارس الأنثروبولوجية للغة يحاول أن يفهم دورها في المجتمعات البشرية ، والمهمة التي اضطلعت بها في رسم الصورة العامة للحضارات الإنسانية<sup>(٢٦)</sup> .

وفي إطار الدراسات الأنثروبولوجية ، تعددت المحاولات لدراسة اجتماعية اللغة ، وأثمرت عدداً من الباحث ، تصد الأنثروبولوجيا المصرية « Cognitive Anthropology » أحدها .

وفي محاولة لتعريف الأنثروبولوجيا المعرفية ، أو « علم الشعوب » Ethnoscience ، يرى « ستوريفانت » Sturtevant أنها نسق من المعرفة والإدراك المنطوق لثقافة معينة . وتتمنى الثقافة من وجهة النظر هذه مجموع التصنيفات الشيعية للمجتمع ؛ فلكل مجتمع طرق الخاصة في تصنيف عله المادي والاجتماعي . وفي ضوء هذا تتحدد مهمة الأنثروبولوجي في الكشف عن كيفية إدراك أعضاء ثقافة معينة لواقعهم الاجتماعي ، وتعريفهم وتصنيفهم له ، وكذلك في كيفية انخراطهم لثقافتهم ، والوقوف على المعنى الذي يعطونه للأفعال التي تحدث في سياق ثقافتهم ، عن طريق تصنيف مركبات الثقافة في مكونات وظيفية Functional Components ، وبواسطة وضع كل مكون في مجال دلالي Semantic Domain معين ؛ وهو ما حاوله ستورس بالنسبة للنباتات عند بعض القبائل في أمريكا اللاتينية .

وفي تعريف أكثر حداثة للأنثروبولوجيا المعرفية ، يرى « جود إنف » Goodenough أن موضوع اهتمامها ينطوي على فهم لوجهة نظر أفراد المجتمع أنفسهم ، حيث تكون ثقافة المجتمع من المعارف التي يجب على الفرد معرفتها والإيمان بها لكي يتصرف بسلوك مقبول بالنسبة للمجتمع . وبذلك لا تنحصر مهمة الباحث في وصف الأحداث من وجهة نظره بوصفه ملاحظاً فحسب ، بل تمتد لها إلى الانغماس والتعمق داخل هذه الأحداث ، لكي يتعرف النظرية التي يستند إليها أعضاء المجتمع لتنظيم الظواهر اليومية في حياتهم<sup>(٢٧)</sup> .

ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعرفية في مجال دراسة اللغة باهتمامها بالطرق التي ينظم بها أعضاء الجماعة حياتهم من خلال

وفي فكرنا العربي الحديث ، ذكر الشيخ محمد عبده ، في حديثه عن تفسير القرآن ، ما عرض له من صلة بين إمكانات علم الاجتماع في هذا الصدد بقوله :

إن علم أحوال البشر ( علم الاجتماع ) لا يتم التفسير إلا به ، وإنه لا بد للنظر في الكتب الكريمة من النظر في أحوال البشر في أطوارهم ولوازمهم ، ومتأثرين باختلاف أحوالهم من قسوة وضعف ، وهزل ، وقلة ، وعلم ، وجوهل ، وإكسان وكفر ،<sup>(٣٧)</sup>

ويرى السرمان « أن كثيرا من التقدم الذي أحرزته الدراسة اللغوية حديثا راجع إلى الاستعانة بحقائق من علم الاجتماع ، وإلى وصل دراسة اللغة بدراسة المجتمع »<sup>(٣٨)</sup> .

وعلى الرغم من الصعوبات التي يلقاها السوسولوجيون في دراسة اللغة ، تمحصر النظرية السوسولوجية إلى اللغة - وهو ما يتخله علم اجتماع اللغة في دراسة - على إنشاء مزيد من الضوء على بعض القضايا ، وتوضيح بعض الجوانب التي نجملها في : محاولة فهم الظاهرة اللغوية كما هي في المجتمع ، وكما يحددها البناء الاجتماعي له ، وذلك بدراسة الخصائص الموضوعية التي تلاصق هذا البناء وترتبط بهذه الظاهرة . وهذه الخصائص تمثل حقائق موضوعية ، لأنها تبشر أثرها في صورة مستقلة عن خصائص الفرد ، ولأنها تنشأ نتيجة للتفاعل الاجتماعي ، أي أن مركز الاهتمام هنا يهتم في المجتمع من حيث هو ككل ، للمجتمع الذي ليس مجرد تجمع للأفراد ، بل جماعة تتألف من أفراد يربطهم بناء اجتماعي ، ويرتبطون به .

وهكذا تتحدد الجوانب الأساسية لوجهة النظر السوسولوجية في اللغة ، في الجوانب الوصفية والتفسيرية التالية : تحديد الطابع الاجتماعي للغة ؛ وتحديد المعطيات والحقائق المتصلة بالصورة والأشكال الجماعية للظاهرة اللغوية ؛ وتحديد الارتباطات والتعميمات التجريبية المتعلقة بالقضايا التي تلخص أطراف العلاقة بين الظاهرة اللغوية وقطاعات البناء الاجتماعي من نظم ومجتمعات ؛ ثم محاولة صوغ الفروض التي تنفسر المعطيات والحقائق التي تحاول الربط بين بعض هذه الجوانب وبعض . ولو قد أضفنا إلى جانب الوصف والتفسير ، مجموعة الأفكار الأساسية التي ودرت في المدخلين ( اللغوي الاجتماعي والأنثروبولوجي ) ، واتخذنا من هذه الأفكار إطارا مرجعيا يتألف من مجموعة من المصادر ، لتكامل أمانة البناء المنطقي لوجهة نظر علم الاجتماع في وصف الظاهرة اللغوية ، وتفسيرها حيث تبدو أمانة نظرية علمية متكاملة العناصر ، يربطها الإطار المرجعي ، ويحدها قاعدة من التعميمات الإمبيريقية ، وقمة من الفروض ، وصولا إلى استخلاص النظرية .

#### ثانيا : اللغة في البرنامج الإثنومثودولوجي

بلدت الفروض التي قعدها علم اجتماع اللغة ، والتي

يصبح محور اهتمامها هو كيفية تشكيل الأفراد لمعالمهم ، بدلا من فرض تصنيفات مسبقة لما يتم ملاحظته ، عن طريق محاولة اكتشاف المكونات . ويعني هذا أنها تدرس الأبنية المعرفية وما يقابلها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل الكيفية التي يتحدث بها أعضاء ثقافة معينة عن علمهم من حيث هي وسيلة لفهمه .

#### (جـ) المدخل السوسولوجي :

بلدت الحاجة أسس إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً ، يعبر عن نظرة أعمق إلى العلاقة بين البناء اللغوي والبناء الاجتماعي .

ذلك أنه إذا كانت محاولات المدخلين ( اللغوي الاجتماعي والأنثروبولوجي ) قد نجحت إلى حد ما في أن تسد الفجوة التصورية في التفسير الذي تقدمه الدراسات اللغوية البحث ، فإذا يرجع ذلك إلى أن تفسير اجتماعية الظاهرة اللغوية لا يمكن أن يتم وأن تستكمل حلقاته إلا بالنظر إلى السياق الاجتماعي الذي ترتبط به هذه الظاهرة ، وهو ما افتنا إليه ، ونجما وريدا رويدا في إيضاحه .

غير أن ادعاء هذين المدخلين بأن تفسيراتها يمكن أن تحيط بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية ليس صحيحا ؛ ذلك لأن بؤرة اهتمامها اللغوي والتفاني التي تتركز فيها دراساتها لا تستطيع أن تحيط بكلية الطابع الاجتماعي للظاهرة ، لو تحقق كفايتها الوظيفية . ذلك الطابع الذي لا يمكن وصفه وتفسيره إلا على مستوى البناء الاجتماعي ، والذي يبدو أكثر ارتباطا بالاطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، والذي ربما كان سبب ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » .

وكان أول ما ظهر هذا المبحث عندما صك السوسولوجيون الألمان مصطلح « علم اجتماع اللغة » Sprachsoziologie ، ونشر هيرتزلر Hertzler كتابا يحمل العنوان نفسه في عام ١٩٦٥ ، وإن كان يمكن تلمس خلفيته لظهوره . فقد نصح ديركام بتشديد سوسولوجيا لغوية ؛ وكانت لنظرياته التي قدمت نموذجا حقيقيا في دراسة « الحقائق الاجتماعية » Social Facts تأثيرها المباشر على الدراسات اللغوية ، حيث تحول مفهومه على يد دو سوسور إلى « الحقائق اللغوية » Linguistic Facts وانتقل تمييزه بين الفردي Individual والاجتماعي Social إلى تمييز دو سوسور بين فردية الكلام Individuality والطبيعة الاجتماعية لـ Social Nature of Language ، وتحديدته استقلالية علم الاجتماع وعلميته إلى تحديد دو سوسور استقلالية علم اللغة وعلميته . بعدها أصدر مارسيل كوهن M. Cohen كتابه « نحو علم اجتماع للغة » Pour une Sociologie du Langage في عام ١٩٥٦ ، ثم ظهر المصطلح عنواناً منفصلاً لأول مرة في « البليوجرافيا اللغوية الدولية » International Linguistic Bibliography في عام ١٩٦٦ .



أي متكلم بيته ، وشراحي ملزم ، ويجرد ومتشتر وعام ويعمل في أي سياق .

وقد عبر عن هذه الرؤية الجديدة جون ريكس J. Rex حين ذهب إلى أن دراسة المعاني التي يسلم بها الأفراد في لغتهم اليومية تؤدي إلى الأساس الحقيقي للنظام الاجتماعي ، وهو ما يعني أن استخدام اللغة يتضمن قبول الأفراد الذين يستخدمونها لنظام معياري معين<sup>(٣٠)</sup> .

نتيجة لهذا ، جعل الإنثيمودولوجيون لغة الحياة اليومية موضوع بحث أساسي ، بعد أن شغل التقليديون بدراسة الخطاب الأدبي ، وعندها للموضوع الوحيد الصالح للدراسة بوصفه مقياساً ونموذجاً للغة الصحيحة ، وحل أساساً أن لغة الحياة اليومية كانت تمثل عندهم صورة مشوهة لغاتوة الفصحى وصحة تركيبها .

من هنا يتضح مدى أهمية لغة الحياة اليومية التي تدعو الإنثيمودولوجيا إلى دراستها ، لا يهدف توكيدها ، بل بهدف تعرف خصائصها وتركيبها واتخاذ ذلك وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعي وفهمه .

وبسبب من حداثة هذا الاتجاه ، اختلف الباحثون في تحديد إطاره المرجعي ، فهناك مثل أتويل Atwell ، وجولد ثورب Goldthorpe ، ومايرل Mayrl ، من يقدمونه بوصفه مبحثاً في علم الاجتماع الفينومينولوجي Phenomenological Sociology ، أي أنه برنامج نظمي للبحث ، مؤسس على مقدمات فينومينولوجية<sup>(٣١)</sup> .

وهناك سيكوريل A. Cicourel ، وأمثلة ، الذين عدوه أحد تيارات علم الاجتماع للمعرفي Cognitive Sociology . وهذا ما يتضح في عنوان واحد من أهم كُتبها وأكثرها تأثيراً في الإنثيمودولوجيا ، هو الكتاب الذي ظهر في عام ١٩٧٤ ، ورفض فيه معاملة الظاهرة اللغوية كما لو كانت شيئاً ، أو قبول طبيعتها الأنطولوجية ، حيث اللغة عندة تحقق وحلقة التفاعل الجذلي بين المعطيات الموضوعية والمعاني الذاتية .

وهناك كذلك فريك Frake وكولبي Colbey وغيرهما ، الذين عدوا هذا الاتجاه نسخة عمالة تعلم اجتماع الدلالات الإنثوجرافية "Sociology of Ethnographic Semantics" .

أما جار فinkel H. Garfinkel ، عمدة هذا الاتجاه ، فيرى أن روح الإنثيمودولوجيا تتطابق مع علم اللغة الاجتماعي ، في تأكيد أن عدد طرق التكلم وأنماطه كثيرة ، وأنه لكي يتم الكشف عن هذه الطرق ، فإن التحليل يجب أن يبدأ من مائة لغة الحياة اليومية ، إضافة إلى أن قابلية التكلم ليست آلية ، بل جزءاً من استراتيجيات الموقف .

اختصاراً ، يمكن القول إن العالم الاجتماعي في نظر

استهدفت دراسة العلاقة بين البناء اللغوي والبناء الاجتماعي ، غير كافية لاستيضاح تأثير التفسير المتلاحق الذي أصاب هذه العلاقة في المجتمعات الغربية .

فهي ، من ناحية ، قد استندت إلى أسس التزعة الوضعية المحددة بما تضمنت من تأكيد واضح للجوانب الكلية ، وهي ، من ناحية ثانية ، أغفلت دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية في الحياة الاجتماعية . . هذه المواقف التي تظهر بصورة تلقائية من خلال توقعات - يراها الإنثيمودولوجيون - تنشأ كلياً وجزئياً في لغة الحياة اليومية التي يشترك فيها كل الأفراد .

من هنا ظهر الاتجاه الإنثيمودولوجي في علم الاجتماع ، رد فعل للتزعة الوضعية ، ونتيجة للصعوبات العلمية والفكرية والنظرية ، التي واجهت اتجاه الطاعلة الرمزية Symbolic interactionism ، وبسبب ظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التي تصعب بالتغير السريع ، والتي من الواجب - في نظر أصحاب هذا الاتجاه - تناولها ودراستها فوراً ، دون الرجوع إلى حلولها التاريخية وأبعادها الاجتماعية على المدى البعيد ، وارتباطاتها مع بقية المشكلات الأخرى .

وتسمى الإنثيمودولوجيا Ethnomethodology إلى عسولة فهم الأفراد من الداخل ، عبر تصوراتهم العقلانية التي يكونونها خلال علاقات التفاعل مع الآخرين ، ومن خلال المعاني الذاتية التي يصفونها على العالم . فالأفراد لا يمثلون حقيقة واقعة ، تخضع للدراسة ، من حيث هي ظاهرة ، حسباً يقرر الاتجاه الوضعي ، ولكنهم كائنات عقلانية ، لها أفكارها وتصوراتها الخاصة ، التي تختلف باختلاف الثقافة والإطار الاجتماعي السائد . ومن ثم فإن أية معرفة سوسولوجية لا يكون لها جدوى إذا لم تبين على أساس تصورات الأفراد في حياتهم اليومية .

طبقاً لهذا ، واستناداً إلى تصور الإنثيمودولوجيا بأن لغة الحياة اليومية تعد عاملاً رئيساً في تشكيل النظام في المجتمع ، تمثل اللغة عنصراً أساسياً في برنامج هذا الاتجاه ، الذي يذهب إلى أن البناء والتصنيف اللغوي ، وكذلك أساليب الاتصال بين الأفراد ، هي التي تؤدي إلى ظهور النشاط الاجتماعي المنظم .

ويعتد عالم الاجتماع جيدنس Giddens أن الإنثيمودولوجيا قد نجحت في توجيه الانتباه إلى دلالة اللغة بوصفها وسيطاً للنشاط العلمية ، وهي فكرة تختلف في الأساس عن فكرة اللغة بوصفها مجموعة من الرموز والعلاقات .

إن قيمة هذه الرؤية الجديدة تكمن في أن اللغة تعد وسيطاً لإنجاز أفعال اجتماعية علمية ، أي أنها وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعي<sup>(٣٢)</sup> .

من هنا تختلف الإنثيمودولوجيا في نظرتها إلى اللغة في المجتمع ، إذ ترفض فكرة اللغة من حيث هي نسق مستقل عن

المفهوم على أنه دراسة الأساليب أو الطرق التي يقدم من خلالها الناس اتفاقاً حول آراء مشتركة عن العالم ، والقواعد التي تستمر بمقتضاها العلاقات .

وفي لغتنا العربية ، من الملحوظ اختلاف ترجمة هذا المصطلح بين باحث وآخر فمسمي نعيم ترجمه إلى « المنهجية الشمولية »<sup>(٣٦)</sup> ، وترجمه محمد الدين لإبراهيم إلى « المنهجية الشعبية » ، وفضل عليه أحمد زايد « منهجية الجماعة » ، من متعلق أن مصطلح « المنهجية الشعبية » يجعل من هذه الدراسة أقرب إلى دراسة الفولكلور منها إلى علم الاجتماع<sup>(٣٧)</sup> .

أما زينب شاهين فقد أثرت الاحتفاظ به مكتوباً بحروف عربية ؛ لأن أي ترجمة حرفية لمناصرة قد تفقد دلالة<sup>(٣٨)</sup> .

## (٢) خلفية فكرية :

قلدت مجموعة التبدلات التي اجتاحت المجتمعات الغربية في الخمسينات ، والتي برزت في رواج الفلسفة الوجودية والعيشية ، تحدياً بناتيا وفكرياً أمام سيطرة الاتجاهات الوضعية والبنائية في علم الاجتماع ، وفتحت الطريق أمام إمكانية قيام بدائل نظرية تحتل فيها حرية الفرد وأفعاله مكاناً بارزاً . وهذا هو ما يفسر اتجاه هذا العلم نحو إحياء الفينومينولوجيا ، والتفاعلية الرمزية ، من حيث إن ثرائها قد اهتم بالأنفال الفصدية ، والوعي ، والذات الفاعلة . فالفينومينولوجيا تقوم على التماس القضايا اليتنية في الشعور وأفكاره ، أو الذات وجرباتها ، من إدراك ووجدان وتقبل وروية وتذكر وشعور واعتقاد وحكم<sup>(٣٩)</sup> ، وهو ما يناقض المقولة الديراكائية الشهيرة في تشيؤ الظواهر المدروسة ، التي تفصل بين ذات الباحث وموضوعات دراسته .

والتفاعلية الرمزية تقترب من تراث المدرسة الفينومينولوجية ، وتشارك معها في الكثير من القضايا ، بتركيزها على فكرة الذات الفاعلة ، والرموز من حيث هي وهاء يجمع المعاني التي يصفها الفاعلون على أفعالهم ، ويسهل عملية التفاعل . ويتصير عهد H. Mead ، أحد رواد التفاعلية الرمزية ، فإن اللغة هي واسطة نقل الرموز والإشارات بين الأفراد على نحو يساعد على التعبير عن المعاني ، حيث تكون لكل إشارة فعل خاص ، يدل على سلوك معين .

فالافتراض الأساسي الكامن خلف الفينومينولوجيا والتفاعلية الرمزية هو محاولة فهم السلوك الاجتماعي من خلال المستويات المعرفية لهذا السلوك ؛ بمعنى دراسة الخصائص البنائية للمحتوى المعرفي ، أو دراسة العلاقات الاجتماعية كما يتبدى في وعي الفرد وإدراكه .

ويعد نولم تشومسكي N. Chomsky ذا تأثير بالغ على الإثنوميتولوجيا في إغنادها في نظريته التوليدية Generative Theory ، التي تستل مثلغافلتها النظرية في أن غاية اللغوى أن

الإثنوميتولوجيا هو إتجاز عمل practical accomplishment من جانب هؤلاء الذين يؤدونه ، تلعب اللغة فيه دوراً رئيسياً .

وحيث إن اهتمامها الرئيسي ينصب على القواعد التي تحكم استقرار الحياة اليومية وانتظامها ، وعلى كيفية بناء النظام المعيش في الواقع اليومي وتشكيله ، فإن اهتمامها باللغة يقدور حول تحليل التفاعل ، لتحديد الطرق التي تشكل بمقتضاها قواعد استخدام اللغة ، من جهة ، وحول تشكيل كيفية ما يلو منظلاً في الحياة اليومية عن طريق اللغة ، من جهة أخرى<sup>(٤٠)</sup> .

## (١) التعريف بمفهوم « الإثنوميتولوجيا » :

يشير جيدلو Gidlow إلى هذا المفهوم بوصفه مصطلحاً يفهمه هؤلاء المفردون بالترميزات المعبدية . ويعرفه تيرنر Turner بوصفه « دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة indexical expressions المتعلقة بسياق معين ، وغيرها من الأفعال العلمية ، التي تشكل كلها إتجازاً لمصاحبا لماوسات الحياة اليومية »<sup>(٤١)</sup> .

وتورد زينب شاهين أن جارفنكل قد اختار هذا المصطلح بطريق الصدفة ؛ إذ لمت نظره بعض المتأوين مثل Ethnobotany (علم النبات الشعبي) و Ethnophysiology (علم الفزيولوجيا الشعبي) و Ethnomedicine (علم الطب الشعبي) . . الخ . وكان وقتها مشغولاً بدراسة مساوالات المحلفين في المحاكم ، وما يلودونه من قدرة على فتيد الآلة وإتجاز القرارات وفقاً للمتلقي العام common sense ، إذ هم ليسوا قضية أو عامين ، فرأى أن كلمة شيمي Ethno تبدو كأنها تشير إلى توافر قدر من معرفة المتلقي العام للفرد إزاء المجتمع ، ومن ثم تمنى استخدام الأشخاص المعادين لأساليب مختلفة لتحديد ما يحدث في مجتمهم . وهذا ما يوضح أن كلمة مثل (علم النبات الشعبي) تتعلق ، بشكل أو بآخر ، بمحتوى من المعرفة الشعبية يلم به أعضاء المجتمع عن البناتات ، دون رجوعهم لمصادر علمية ، كما يوضح أن (علم الطب الشعبي) يرتبط بدوره بإلم الأفراد ببعض المعارف الشائعة الاستعمال بينهم ، أي بمصادر الأمراض وعلاجها ، دون معرفة القواعد العلمية ؛ وهو ما ينطبق كذلك على المحلفين الذين يتكلمون معرفة شائعة – وليست علمية – في إدارة مسائل التحليف .

ويقرر جارفنكل أنه لم يجد مصطلحاً في المعجم الإنجليزي يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الإتجاه . وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هي Ethno ، وتعني « ناس » و Method وتعني « الطريقة » أو « المنهج » ، و ology وتعني « دراسة » ؛ أي أن المصطلح يرسم معنى دراسة منهج الناس ، وإن أكد جارفنكل عدم دقته<sup>(٤٢)</sup> .

وقد أسهم آخرون من المتأملين مع هذا الإتجاه ، من أمثال King E. W. وجوزوت R. P. Guzzoni ، في تعريف هذا

أما جيفر كنكل فإن كتابه «دراسات في الأنثروبولوجيا» Sturges في Ethnomethodology الذي أصدره في عام ١٩٦٧ بعد المصدر الأساسي لأية دراسة لهذا الاتجاه ، حيث يحدد فيه مجال اهتمامها ، الذي يراه ينحصر في دراسة كيفية تنظيم المواقف العملية في الحياة اليومية بطريقة اجتماعية ، وكيف يستوعبها الأفراد ، ويعرفونها ، ويعملونها قابلة للتبرير Accountable ، ويتعاملون معها من حيث هي مجموعة متصلة من الأحداث التي تنشأ في لغة الحياة اليومية ، التي يشترك فيها كل الأفراد .

أسا « زيمرمان » Zimmerman و « بولنر » Pollner و « وايدر » Weider فقد أكدوا الطريقة التي يتم بها خلق المعاني من جديد في كل موقف ، وشهدوا على الطبيعة الإشارية الموقعية للغة والمعنى ، برغم أنهم تعاملوا مع الموقف من اهتمام الفرد ، وهو ما وصفوا من أجله بأنهم موقفون راديكاليون<sup>(٤٧)</sup> .

أما « هارن ساكس » H. Sacks فقد حاول قياس إمكانيات لغة الحديث اليومي عن طريق تحليل الأدوات الصوتية والكتابة للغة .

كذلك أكد « آلن بلوم » A. Blum و « بيتري ماکر » P. Mchugh لغة الحديث اليومي ، لاعتقادها أن اللغة العلمية أو الأدبية تعطى دلالة صحيحة للموقف .

### (٣) محددات أساسية :

ينحصر مجال اهتمام الأنثروبولوجيا في دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية في الحياة اليومية بطريقة اجتماعية ... هذه المواقف التي تظهر تلقائيا من خلال توقعات كلية أو جزئية في لغة الحياة اليومية للأفراد . ومن هنا يمكن استيضاح محدداتها الأساسية :

- أ - رفض فكرة أن اللغة نسق مستقل وعاجري عن الموقف .
- ب - اللغة أساس اجتماعي ، بوصفها وسيطا لإنجاز الفعل الاجتماعي ، ووسيلة لتشكيل الواقع .
- ج - تحليل لغة الحياة اليومية ، بهدف الكشف عن القوانين التي تحكم استخدام الأفراد للغة .

ويرى زيمرمان أن لغة الحياة اليومية كانت مهمة من قبل المقولات اللغوية ، كالنمو والدلالة ، برغم إمكاناتها الكبيرة في دراستها<sup>(٤٨)</sup> . وهذا هو ما حدا بالأنثروبولوجيا إلى التركيز عليها بوصفها هدفا اجتماعيا وتفاعليا ، ومن ثم يجب أن تلاحظ في سياقها ، وأن تصوف في حد ذاتها ، وليس كمجرد مصدر لدراسة الحياة الاجتماعية . وهي بهذا الفهم ، اجتماعية في الأساس .

وتختلف الأنثروبولوجيا في نظرتها إلى اللغة عن بقية الاتجاهات الأخرى في تعريفها اللغة بأنها نسق :

- أ - سابق ومستقل عن أي متحدث خاص خارجي .

يجعل العوامل النفسية أو الذهنية التي يتوصل إليها الإنسان بفضلها إلى استخدام الرموز اللغوية ، بحيث لا يمكن أن يقتصر عمل اللغوي على إقامة الصيغ التي تبني عليها اللغة ، وإنما يتضمن ذلك إلى تفسير نشأة تلك الصيغ وتأويل تركيبتها ، وهو ما دعه إلى القول بوجود بيتين للكلام : بنية سطحية ، وأخرى عميقة .

وجاء جوفمان E. Goffman (١٩٢٧ - ١٩٨٧) فطور نموذجاً للتفاعل ، قدم فيه حيزاً أو مجالاً للحديث الاجتماعي ، وأكد أن التفاعلات ترى بوصفها استجابات فردية لمحتواها الاجتماعي ، ومتطلباتها النظامية<sup>(٤٩)</sup> .

وربط سيكوريل المعرفة حول شخصية الحديث اليومي بنظرية النمو المعرفي ، مقدماً ما أطلق عليه « علم الدلالة المعرفي » Cognitive Semantics . ولقد أوضحت دراسات سيكوريل عن أقسام البرلس أن التصنيفات النظرية والقانونية ، وكذلك السجلات الرسمية التي تمثل أساس علم الاجتماع الكمي ، كلها أتمتة تخفي وراءها عمليات مقابلات ومواجهات Encounters . تتضمن الكثير من المقابلات والمجادل والمساومات التي تقرر في الواقع الفعل ربط اسم شخص ما بقرنوم معين لسلوكه وأفعاله . والمقارنة بين السجلات الرسمية ومفسون المقابلات الواقعية توضح الأساليب الاجتماعية واللغوية المنظمة ، التي يتم بمقتضاها تصنيف الأفراد وفهمها وتقديرها .

وعلى هذا تعد اللغة الموجودة في السجلات الرسمية صياغة مفتوحة للغة الحياة اليومية ؛ تلك اللغة التي ترتبط بسياق معين في إطار ثقافة معينة ؛ الأمر الذي لا يظهر بدوره في التقارير الرسمية ؛ لأنها لا يمكن أن تضم مثل هذه العناصر اللغوية العادية . ومن ثم تبين قيمة اللغة بالنسبة لعلم الاجتماع الأنثروبولوجي في أن حديث الأفراد ، والطريقة التي يتحدثون بها ، والمجال الذي يتم فيه الحديث ، هو ما يشكل حقا الواقع الاجتماعي<sup>(٥٠)</sup> .

أسا شوتز A. Schutz فيمد مؤسس الفينومينولوجيا السوسولوجية Sociological Phenomenology ، متأثراً في ذلك بعلاقاته بحوسلر Husserl وماكس فيبر M. Weber . وقد طالب بأن يمدد علم الاجتماع بناء مفاهيمه وأنماطه على مثال بناء المعرفة الشائعة . فمن وجهة نظره أن الظواهر الاجتماعية تكون من المفاهيم العادية التي يكوئها الأفراد عن العالم ، وعن بعضهم البعض ، خلال حياتهم اليومية ؛ وهو ما يعنى القول أن معيشته يقوم على الاهتمام بالذاتية الداخلية Intersubjectivity ، وخبرة الحياة اليومية ، والنزعة الفردية ، والاتجاه النسي Relativation ، أو بمعنى آخر يقوم على مزيد من الوعي بمشكلات الناس ، وهذا ما حدا بجافر كنكل إلى القول بأن شوتز قد مهد الطريق أمام الأنثروبولوجيا عندما وضع أسس علم اجتماع يدرس الحياة اليومية<sup>(٥١)</sup> .

الدراسات التى يقوم بها كل فريق ؛ لكن هذا لم يحقق الهدف النهجى المنشود .

ذلك أن هذه النتائج قد أتت فى اتجاهات مختلفة ، وفى مراحل متقطعة ، ولم يكن ثمة محاولة لأن تستفيد كل مجموعة منها من التقدم الذى أحرزته المجموعة الثانية فى مناهج البحث وأسلوب العمل ... وإذا كان علم اللغة قد يسبق فى منهجه التاريخى للقرن الدراسات الاجتماعية ، فإن ستروس قد لاحظ بعبق أن دوسوسور ، وميه ، قد أفادا من التقدم الذى أحرزته المدرسة السوسبولوجية الفرنسية<sup>(٥٦)</sup> .

لكن التأثير لحد الانحلال المكسي بعد ديوكام ، والد هذه المدرسة ، وهنا نجد عالم الاجتماع الفرنسى مارسيل موس M. Mauss قد أشار - منذ حوالي خمسة وستين عاما - إلى أن علم الاجتماع يستطيع بالضرورة أن يتقدم لو أنه استولى على اللغويين ، وكذلك أشار برنشتيخ Brunschwig فى عام ١٩٢٧ إلى أنه كان من الأفضل أن يستلم علم الاجتماع علم اللغة لثالث المنشود<sup>(٥٧)</sup> .

والحق أن اللغويين هم الذين قفروا بالخطوة الأولى فى محاولات التحليل الاجتماعى للغة . يوضح ذلك فى كتابات أنطون ميه ، الذى يعد من أوائل من وجه اهتمامه إلى هذا التحليل ، ودراسة ما إذا كان البناء اللغوى يمثل تمثيلا صادقا للبناء الاجتماعى للجماعة التى تتكلمها ؛ إذ إنه من الواجب أن نحدد مع أى بناء اجتماعى يتفق بناء لغوى معين ؛ كما أنه من الواجب أن نحدد كيف تتمثل تغيرات البناء الاجتماعى بطريقة عامة فى تغيرات البناء اللغوى<sup>(٥٨)</sup> .

كذلك نبه ميه إلى أن علم اللغة يعد فرعا من علم الاجتماع ، بقوله : إن علم اللغة يستفيد من النتائج التى يصل إليها علم الأصوات وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس ، ولكنه ليس مجرد جمع للنتائج التى تقدمها تلك العلوم . إن موضوعه الأساسى هو دراسة اللغة بما هى ظاهرة صوتية أو عضلية أو حسية ، ولكن بما هى وسيلة للاتصال بين كائنات مجتمع فى جماعات ، أعنى بما هى ظاهرة اجتماعية . إن علم اللغة فرع من علم الاجتماع<sup>(٥٩)</sup> .

وبعد المؤتمر الأول للغويين ، الذى عقد فى لاهاي فى عام ١٩٢٨ ، أعلن سايرته من الواجب توطيد دعائم علم اللغة ، وتوسيع آفاقه . فمن السورى له - شاه أم لى - أن يتزايد اهتمامه بالمشكلات المتصلة لعلم الاجتماع ؛ إذ من الصعب على اللغوى الحديث أن يقتصر على موضوع دراسته التقليدى<sup>(٦٠)</sup> .

وكما رأينا ، تتعدد مدخلات التحليل الاجتماعى للغة الآن وتفرغ مباحثها بشكل لافت للنظر وعلى الرغم مما يترامى للنظرة الأولى ، من وجود تشابه بين هذه المدخلات والمباحث من حيث

ب - أقل تميزا من الإلزامى ، الذى هو قسرى ؛ فهو نسق يوضح خواص الحقيقة الاجتماعية كما أوردتها ديوكام ، بالرغم من أن مثل هذه الخواص هى نفسها إنجاز الأفراد الذين يستعملون ذلك النسق فى المناسبات الحقيقية للتضال .

وبالإضافة إلى هذا ، وفى تضاد مع تأكيد تغيير الملحم الاجتماعى لمحت إثنوجرافيا التكلم ، فإن لغة الحياة اليومية تمد نسقا عاما مشترعا ويجردا ، يعمل مع أى عتوى عمل ، لكن ينظم مسائل الحديث والفعل فى أنماط تمكس كلا من الحقيقة الاجتماعية المباشرة immediate ، والحقيقة الاجتماعية المتعالية Transcendent ، التى تكمن وراء المحتوى للمحل<sup>(٦١)</sup> . وبشكل محدد ، فإن دراسة لغة الحياة اليومية تتضمن أنظمة اللفظ المتشعبة والمتداولة ، والتعبيرات ، والإشارات ، التى تدرك بشكل أقوى :

أ - معنى خاصا ، أو سلسلة منظمة للمعاني المتبادلة فى بعض البيئات المحلية .

ب - تعاون فى تأسيس ، أو ممارسة ، أو توضيح تعريفات للموقف .

ج - أو تعبير ، أو تمثيل تأكيديات أو شروحا مرتبطة بحالة عقل الفرد أو الآخرين ، ودوافعه وشعوره ، وساغية الصواب والحظا .

ومن أبرز الدراسات الميدانية فى هذا الصدد ، دراسة سيكوريل عن الممارسات البوليسية والسجلات الرسمية التى عاجلت موضوع التنظيمات الاجتماعية<sup>(٦٢)</sup> .

و دراسة ولورنى وايلدر L. Wieder المسماة « ذكر ميثاق الشرف » التى أجراها عن معنى المخدرات<sup>(٦٣)</sup> ، ودراسة فنكل المسماة حالة أجنسى ، « حول كيفية إدراك الأفراد للدور الجنسية<sup>(٦٤)</sup> » ، ودراسة كينيث ستودارت K. Stoddart المسماة « ملاحظات حول تمجيد الباحث للغة الثقافية الخاصة » ، ودراسة لغة الثقافة الخاصة للمعنى المرويين<sup>(٦٥)</sup> ، ودراسة ويرت ساكى R. Mackay المسماة « مفاهيم الأطفال ومفاهيم النشئة الاجتماعية » ، ودراسة قدرات الأطفال التعبيرية عن العالم الاجتماعى<sup>(٦٦)</sup> ، ودراسات ساكى H. Sacks وماثيو سايلير M. Speier وإيما فويل شيجالوف E. Schegloff وديفيد سدنو D. Sudnow حول تبادل الأحاديث وعلاقتها بفكرة التنظيم الاجتماعى<sup>(٦٧)</sup> .

### ثالثا : تكوين نقدي

يسجل ليفى ستروس أن اللغويين بعد عصر الرواد الأول - الذى تميز بوجود علاقة بينهم وبين الاجتماعيين - قد سلخوا فى طرق مسئلة ، فى حين فتح الخصمرون فى علم الاجتماع طرقا مسئلة أخرى . وقد كانوا يشاهدون من حين إلى آخر نتائج

لمكونات البناء الاجتماعي، وأثرها على سلوك الفرد والتفاعل الاجتماعي.

وقد وجه جونثال تيرنر J. Turner نقادت إلى هذا الاتجاه على النحو التالي :

(١) لا يمكن تعميم نتائج بحوث هذا الاتجاه على جميع أفراد المجتمع ؛ لأنه يدرس فقط مجموعة من الناس ينضمون لظروف اجتماعية معينة ؛ ولذا فإن نتائجه تقتصر على تلك المجموعة .

(٢) لم يذكر كيفية دراسة النفس البشرية والدور الاجتماعي من خلال دراسته لأنشطة التفاعل اليومي .

(٣) لم يذكر كيفية دراسة معاني التفاعل الاجتماعي لأنشطة الأفراد اليومية .

(٤) يستخدم هذا الاتجاه الوثائق الشخصية personal documents أساساً لدراسة الأنشطة الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد ؛ علماً بأنه من الصعوبة الاعتماد عليها أساساً لدراسة علمية موضوعية ؛ كما أنه لم يحدد نوعيتها ، ومدى مصداقيتها واستخدامها .

(٥) لم يأت بطرق بحثية جديدة ؛ فكل الطرق التي استخدمها ، كالملاحظة المشاركة ، والمقابلة الشخصية ، والوثائق ، قد استخدمت قبلاً .

(٦) لم يقدم مقاييس ثابتة لقياس عملية التفاعل الاجتماعي بين الأفراد<sup>(٥٨)</sup> .

وعلى أية حال ، يمكن هنا أن نقدم عدداً من الملاحظات حول التفسير أو التأويل (العلمي) الذي قبل الأنثروبولوجيا إلى استكشاف لغة الحياة اليومية من خلاله ، كالآتي :

١ - إهابة أصحاب هذا الاتجاه بعالم سابق على العلم Pre-scientific ، أو ما يطلقون عليه « المعرفة البدئية » و Common-Sense Knowledge ، لا عن طريق الاتصال بالواقع الاجتماعي والتاريخي ، بل بواسطة الارتداد إلى الوعي الفردي . إن جارفكل ليقول أن المصدر الأساسي للتكلم إنما هو الفرد ، متأسياً بذلك دور الجماعة . ولئن كان على حق حين رأى أن اللغة ليست « معطى خالصاً » ، بل حقيقة تتشعب معناها من « النصد » Intention الذي تنطوي عليه نفس الفرد ، لقد أغفل حقيقة أخرى لا تقل من هذه أهمية ، وهي أن كل « كلام » مشبع بالكثير من المعاني والدلالات التي تخلفها عليه الحياة الاجتماعية والظروف التاريخية . فليست دلالة لغة الحياة اليومية متوقفة على الفرد وحده ، بل هي تتوقف في الأساس على ملائمتها للظروف الاجتماعية والتاريخية .

(٢) كذلك فإنه عبّر هذا الاتجاه يتم تحويل دراسة سوسيولوجيا اللغة إلى دراسات اجتماعية للوحدات الصغرى Micro-Sociological . وهذا يؤدي إلى قصر اهتمام علم الاجتماع في دراسته للغة على ذلك الحيز المحدود من أحداث

إنها تستهمل جميعاً هذا التحليل ، إلا أن ثمة ما يعاد بينها في مستويات هذا التحليل ومصداقيته في الحقيقة .

فمن ناحية ، يعني المدخل اللغوي الاجتماعي أساساً بصفة واجتماعية Sociale مجرد إضافة مجموعة من العوامل الاجتماعية (جغرافية - اقتصادية - نفسية - ثقافية . . الخ) إلى دراسته الأصلية ، وهي الدراسة اللغوية ؛ ومن ثم يسمى إلى زيادة إيضاح الظاهرة اللغوية بمقتضى مجموعة (منطقية) من هذه العوامل التي تتعامل معها بوصفها عوامل خارجية على الظاهرة .

حقاً إن منابت الظاهرة اللغوية كثيرة ومتنوعة وعصيقة الجذور ، وإن العملية الكلية التي تمثل فيها التغيرات معقدة إلى حد بعيد ، لكن هذا لا يعني استحالة تحديد العوامل الرئيسية التي تلعب دوراً أساسياً ووضوحها .

وقد لوحظ في دراسات هذا المدخل نوع من التطرف في الأخذ بالعوامل المتعددة ، وهو تطرف قد يعني أي ما يعادل عدم وجود نظرية على الإطلاق .

هناك فقط حالات أو أمثلة كل منها مختلف إلى حد ما عن الآخر ، وهو ما يتطلب تنوعاً في التفسير ، ومن ثم يفضي أفكاراً متناقضة لكل النظريات العلمية التفسيرية . ذلك لأن النظرية العلمية تستهدف السير إلى ما وراء الحالة الخاصة ، لتصل إلى ثنائيات أكبر وأكبر من الحوادث والموضوعات التي يمكن أن تنتج في نطاق التعميم . ويعني هذا - منطقياً - استحالة صير أي نظرية علمية متسقة وهكذا ما يؤدي - من ثم - إلى الوفاق بالبحث العلمي عند مستوى جمع الحقائق الوصفية المجزأة<sup>(٥٩)</sup> .

ومن ناحية ثانية ، وبالإشارة إلى المدخل الأنثروبولوجي ، وإلى مجموعة الأفكار التي قدمتها الأنثروبولوجيا المعرفية عن اللغة بصفة خاصة ، يأخذ عدد من العلماء على هذا المدخل وضع العلاقة بين اللغة والثقافة في انسجامية Harmony ليست قائمة في كل الأحوال .

ومن وجهة نظر الأنثروبولوجيا ، تستند الأنثروبولوجيا المعرفية في دراستها للغة إلى تحليل المكونات Componential Analysis التي تقوم عليها عملية تصنيف المركبات الثقافية في مجتمعات معين ، وهو اهتمام يروونه يقوم على تصنيفات ثابتة Static<sup>(٦٠)</sup> .

ومن ناحية ثالثة ، ويرغم نجاح علم اجتماع اللغة في سد الفجوة التصورية للعلاقة بين اللغة والبناء الاجتماعي ، فإنه عجز عن استيضاح الدلالة الاجتماعية للقواعد الصوتية ، ولعدد من القواعد الصرفية والنحوية للغة .

وبالنسبة للأنثروبولوجيا ، فليس ثمة شك في أنها قد بذلت جهداً مقدراً في دراسة لغة الحياة اليومية ، وفي الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمجانب بوصفها عناصر

الأفراد ، كما لو كان منزلاً تماماً عن كل ما يحيط به .

(٣) وإذا كان هذا الاتجاه ينصب على دراسة الأنشطة اليومية ، بهدف الكشف عن المعاني الكامنة وراءها ، فإنه يمكن أن يوسم بأنه يقف بمعزل عن التاريخ Ahistoric . ووفقاً لما يراه جولدنر A. Gouldner فإن العالم الاجتماعي عند جارفنكل يقع خارج نطاق الزمن ؛ فهو لا يجه أن يعرف كيف تتكون هذه المعاني عند الأفراد ، ولماذا تتكون ، ولماذا تختلف باختلاف المجموعات الاجتماعية . ذلك أن هدفه هو الوصول إلى تعميمات فضفاضة ، لا ترتبط بزمن معين ، ولا بثقافة محددة (٥٩) .

(٤) ينتج من هذا أن الأنثروبولوجيا تحاول رد المتغيرات الطبقية والاقتصادية والعمرية بين الأفراد المتحدثين باللغة ؛ وذلك في محاولة منها لتحقيق التوازن الاجتماعي .

وبمبدأ عن اتباعها ، يمكن القول إنها بحاجة ماسة إلى مرحلة أخرى تكملية ، لوضع هذه المتغيرات في الاعتبار .

وهناك ملاحظة أخيرة على اتجاهات التحليل الاجتماعي للغة ، يمكن ملاحظتها عبر الكم المائل من الموضوعات التي تصلت لدراساتها ؛ فهي موضوعات وصل طموحها إزائها إلى حد أنها تصورت أنها قادرة على تنظية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة ؛ وهو طموح يعوزه الكثير من الأسلمة المنهجية .

## المواش

- (٩) أبو حامد الفزالي : المستصفى من علم الأصول ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، الجزء الأول ، ١٩٣٧ ، ص ٦٥ .
- (١٠) الجاحظ : الحيسون ، الجزء الأول ، ص ٤٤ .
- (١١) المصدر السابق ، الجزء الثالث ص ٧١ .
- (١٢) ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد حل التجار ، الجزء الأول ، دار الكتب بالقاهرة ، ١٩٥٢ ، ٢٤٨ .
- (١٣) عبد السلام المسدي : « التفكير العربي والألسنية » في « الأعلام » ، بغداد يناير ١٩٦٩ ، ص ٣ - ٣٣ .
- (١٤) Beuvenot, E., *Problèmes de linguistique générale*, 3ème ed., Paris, 1978, p. 16.
- (١٥) Albert, H.: *Emile Durkheim and Sociology*, 3rd ed., N.p., 1979, p. 91.
- (١٦) Hymes, D.: *Foundations in Sociolinguistics - An Ethnographic Approach*, Tavistock Publications, Ltd., London, 1977, p. 106.
- (١٧) Fishman, J., *Op. Cit.*, p. 339.
- (١٨) *Ibid.*, p. 121.
- (١٩) Hymes, D., *Foundations, Op Cit.*, p. 109.

- (١) Kegan, J. and Slevenson: *Psychology - An Introduction*, 3rd ed. Harcourt Brace Jovanich, Inc., N.Y., Chicago, 1976, p. 121.
- (٢) Hymes, D.: "The Ethnography of Speaking" — in *Readings in the Sociology of Language*, J.A. Fishman (ed.), 4th printing, Mouton Publishers, the Hague, 1977, p. 133.
- (٣) De Saussure, F.: *Course in General Linguistics*, trans. by W. Baskin, Philosophical Library N.Y. 1959, p. 241.
- (٤) رالف لوتن : الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث ، ترجمة عبد الملك النائف ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٧٠ .
- (٥) عن العوام للزبيدي ٤ : وأضداد ابن الأثير ٤٠ ، وجماليس ثلث ٩٩/٢ والبيان والبيان ١٢/١ .
- (٦) الزهر ٣٠٤/١ .
- (٧) نوادر أبي زاید ، والافتراق ١٩ ، وعلامة ابن خلدون ٤٩٢ ، والمزهر ٢١١/١ .
- (٨) أبو الحسن حازم القرطاجي : مناجيل البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق عماد الحبيب أبو غنوة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٣٤٤ .

- دراسة لقهوم الزواج والأفومة عند المرأة القاهرية في ضوء هذا الإجماع  
دراسة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ،  
١٩٨٢ . ص ٦٩ - ٧٢ .
- (٣٦) سحر تميم أحمد : النظرية في علم الاجتماع ، الطبعة الثانية ، دار  
المعارف ١٩٨٢ ، ص ٢٢٥ .
- (٣٧) أحمد زابندر مرجع سابق ، ص ٤٤١ .
- (٣٨) زينب شاهين : مرجع سابق ، المقدمة .
- (٣٩) أحمد زايد ، مرجع سابق ، خلا عن : محمود زبائن : منابع  
البحث الفلسفي ، جامعة بيروت العربية ١٩٧٤ ص ٦٥ .
- (٤٠) Atwell, P.: "Ethnomethodology Since Garfinkel" in J. A. Fishman (ed.), *Advances in the Sociology of Language*, Vol. 1. the Hague: Mouton, 1971, p. 188.
- (٤١) زينب محمد شاهين : مرجع سابق ص ٧٤ .
- (٤٢) Garfinkel, O.P. Cit., p. 121.
- (٤٣) Atwell, P. O.P. Cit., p. 181.
- (٤٤) Ibid., p. 186.
- (٤٥) Ibid., p. 188.
- (٤٦) Cleward, A.: *The Social Organization of Juvenile Justice*, Wiley, 1968, pp. 112 - 123.
- (٤٧) Winder, D.L.: "Telling the Code" in R. Turner (ed.), *Op Cit.*, pp. 144 - 172.
- (٤٨) Garfinkel, O.P. Cit., pp. 116 - 186.
- (٤٩) Turner, R., *Op. Cit.*, pp. 173 - 179.
- (٥٠) Muckay, H.W.: "Conceptions of Children and Models of Socialization" in H. P. Drotzel (ed.), *Recent Sociology*, Vol. II, pp. 27 - 43.
- (٥١) Atwell, O.P. Cit., pp. 281 - 297.
- (٥٢) Lévi-Strauss, C.: *Sociologie et Anthropologie*, Pion, Paris, 1963, p. 76.
- (٥٣) Ibid., p. 77.
- (٥٤) Ibid., p. 77.
- (٥٥) Ibid., p. 79.
- (٥٦) Ibid., p. 80.
- (٥٦) Ibid., p. 82.
- (٥٧) Gumperz, J. and D. Hymes, *Op. Cit.*, p. 158.
- (٥٨) Turner, J.: *The Structure of Sociological Theory*, The Dorsey Press, 1974, III, pp. 152 - 153.
- (٥٩) Gouthner, A.: *The Coming Crisis of Western Sociology*, Heimann, London, 1973, p. 391.

- (٦٠) Gumperz, J.J. and D. Hymes (eds.): *Sociolinguistics - Directions in the Ethnography of Communication*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., N.Y., London, 1972, p. vi.
- (٦١) Hymes, D.: "Language in Culture and Society" in *A Reader in Linguistics and Anthropology*, N. Y., London, 1964, pp. 3 - 14.
- (٦٢) Malinowski, B.: *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, Supplement I, in Ogden and Richards, "The Meaning of Meaning", Routledge and Kegan Paul, London, 10 the. et., 1949, pp. 269 - 336.
- (٦٣) محمد الجوهري : الأنثروبولوجيا - أسس نظرية وتطبيقات عملية  
مطابع سجيل العرب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٤٠
- (٦٤) Puthas, G. (Ed.): *Ethnomethods and Ethnomethodology in Social Research*, Vol. 35, 1968, pp. 500 - 502.
- (٦٥) Cushman, H.C.: "Lexicographical Treatment of Folk Taxonomies" in S.A. Tyler (ed.), *Cognitive Anthropology*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1969, p. 41.
- (٦٦) Fritze, C.O.: "How to Ask for a Drink in Sabana" in D. Crystal (ed.), *Sociolinguistics*, Penguin Education, 1962, pp. 260 - 267.
- (٦٧) الشيخ محمد عبد : تفسير النائية ، مطابع دار الشعب ، ١٩٦٩ ، ص ١٦ .
- (٦٨) محمود السمران : اللغة والمجتمع - رأى ومبني ، ص ٧٣ .
- (٦٩) Zimmerman, D.J.L.: "Ethnomethodology" in the *American Sociology* Vol. 13, Feb. 1978, p. 10.
- (٣٠) أحمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والانتدبية ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ٤٦١ . خلا عن :
- Res, J.: *Sociology and the Domestication of Modern World*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, p. 27.
- (٣١) Maye, W.W.: "Ethnomethodology - Sociology Without Society" *Catalyst*, 1973, p. 15.
- (٣٢) Garfinkel, H.: "Remarks on Ethnomethodology" in *Directions in Sociolinguistics - The Ethnography of Communication*, J.J. Gumperz and D. Hymes (eds.), Holt, Rinehart and Winston, Zec., N.Y., 1972, p. 301.
- (٣٣) Merritt, M.: *An Excursion into Creative Sociology*, Columbia University Press, N. Y., 1977, pp. 91 - 92.
- (٣٤) Turner, R.: *Ethnomethodology*, Middlesex Penguin Books, 1974, p. 70.
- (٣٥) زينب محمد شاهين : الأسس العامة لأبحاث الواقعية للنسبة - مع

# الجديد في علوم البلاغة

مصطفى صفوات

هل جد جديد في علوم البلاغة بعد أن ظلت نظرية الاستعارة منذ أن صكها أرسطو في عبارات مأثورة هي هي عبر  
المصور والحضارات ؟ نعم . وهو جديد يشمل علاقة الإنسان باللغة بعملة .

يعرف أرسطو الاستعارة في كتاب الشعر بقوله : « تقوم الاستعارة في أن يطلق على شيء اسم يتسبب إلى غيره » .  
ومن البين ، من هذا التعريف وما يتبعه من الشروح ، أنه يتضمن سلسلة فحوها أن الأشياء تقوم في ذاتها بما هي  
جواهر أولى ( كالشمس أو أوليس ) ، أو بما هي جواهر ثانية ( كالأجناس ، والأنواع ) ؛ وأن لكل شيء صورته  
المحددة ، حسيه كانت أو عقلية ، ثم بعد ذلك تأتي الأسماء فتنسب إليها للدلالة عليها . هذه السلسلة يعز على  
« الفكرة » أن يتخلل عنها ؛ فلو أن الكلمات لم تكن جعلت ليدل كل منها على شيء عديد بعينه دون غيره لا تفتح  
الباب أمام أهواء السوفسطائيين ومغالطاتهم التي نعلم مدى حرص أرسطو على تنفيذها ببيان قيامها على اللعب  
بالألفاظ . ولم يبق الأمر عند ذلك ، بل كاد ينتهي ببخس الفلاسفة إلى أن يضمروا للكلمات عدها هو أشبه  
بالكراهية ، وإن لم يستطيعوا بطبيعة الحال مقاطعتها . وأبلغ مثال على ذلك الأسقف باركل الذي لا ينف عن رجاء  
القاريه ( وإن كانت فلسفته لا تفر إلا وجوده الأسقي ووجوده ) أن يترك الكلمات جانباً ليتأمل المعاني عارية ،  
مجردة من ثياب الألفاظ المزجج .

نظرية العالم السويسري فردينان دي سوسير في مابية اللغة .

إن السمات التي تتميز بها نظرة سوسير إلى اللغة تتمثل في  
« أقوال ذاعت كقول هيراقراط ، باللفظ الذي عرّفه هو نفسه  
لنك الكلمة ؛ إذ كتب في إحدى مذكراته<sup>(١)</sup> : « إنها ليست  
مسلمات ولا مبادئ ولا مقدمات ، بل هي تعديلات ؛ حدود  
نمود إليها فإذا بنا نتمر دوماً على الحقيقة بينما من حيثاً بدائناً .  
من هذه الأقوال القول بخروج العلامة اللغوية عن مبدأ  
السببية ، ويأن كل شيء في اللغة مبني على الاختلاف ؛ فلا مجال  
مثلاً للحديث عن الكسر حيث لا وجود للضم والفتح ، ثم

صحيح أن هذه السلسلة تثير إشكالات كثيرة تتمثل في الأسئلة  
الآتية : أهناك فكر يشير ألفاظ ؟ ثم من نسب الأسماء إلى  
الأشياء ؟ أهو المصروف أم الاصطلاح ؟ من هم الذين  
اصطلحوا ؟ القدماء ؟ هل اصطلاحوا بغير كلمات ، أو بكلمات  
ما كانوا ليصطلحوا لولا سبق الاصطلاح على مدلولاتها ؟ وفي  
نهاية الأمر نجدنا أمام مشكلة المشكلات : ما أصل اللغة ؟ هذه  
الإشكالات وغيرها قد شغلت كثيراً من العقول على مدى  
العصور فلم نجد لها الحلول حلاً ، لأن الظلام لا يتبدد - إذا  
سمح لي القاريه بهذه الاستعارة - إلا إذا طلع النهار . ومهدف  
هذا المقال إنما هو تبيان أن المعنى بالنهار في هذه الاستعارة إنما هو



تذكرنا معظم التطورات التي يصطنعها ، أو على الأقل ينقلها إلينا ، ففلسفة اللغة بأنها الأول آدم وهو ينادي الحيوانات ويعطي لكل اسم . أمور ثلاثة تنهب شيئا مطردا من الظاهرة التي يتوهم فيها الفلاسفة وجود اللغة .

١ - أولا تلك الحقيقة التي لا نحتاج حتى إلى الإلحاح عليها ، ألا وهي أن جوهر اللغة لا يقوم في الأسماء ؛ فإن هولا عارض أن توافق العلامة اللغوية موضوعا تعرفه بالحواس ، مثل الحصان أو النار أو الشمس يدلنا من فكرة مثل موضوع . ومعها كانت أهمية هذه الحالة فليس هناك من سبب واضح لاتخاذها نموذجاً للغة ، بل الأصدق العكس . وإلى هنا لا يعدو الأمر - في أغلب الظن - أن يكون خطأ مائة سوء اختيار المثل .

ولكن الأمر يخون ضمنا على انه لا يجوز لنا أن نتخاض عنه ولا أن نخضع سبيله في اللغة في نهاية أمرها سوى ثبت الموضوعات . موضوعات معطلة من قبل . أولا الموضوع ، ثم ثانياً العلامة ؛ ومن ثم (وهو الأمر الذي سوف نذكره دالاً) قاعدة أصحبت لها العلامة من خارج ، وتصير للغة بالعلامة الآتية :

أ \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
أسسه + موضوعات +

في حين أن التصور الحقيقي هو : أ-ب-ج يخرج من كل مصرفة بعلامة فعلية من قبل أ \_\_\_\_\_ مؤسسة على موضوع .

فلو استطاع موضوع ما ، أيما كان ، أن يكون بمثابة الحد الذي تنقف عليه العلامة لكف علم اللغة عن أن يكون ما هو من قمت إلى أساسه ، ولما نجا العقل الإنسان بعد من أن تصيبه الضربة ذاتها ، كما هو واضح من هذه المناقشة . غير أن الأمر إلى هنا ، كما سبق قوله ، لا يعدو أن يكون نقداً ثانوياً ، ينبغي توجيهه إلى الطريقة التقليدية في فهم اللغة حين نريد معالجتها معالجة فلسفية . وإنه من المنهبط يقينا أن نبدأ بأن نخطئها ، كما لو كان ذلك عنصراً أولاً ، تلك الظاهرة ، ظاهرة الموضوعات المعسلة ، التي ليست إلا أحد عناصرها . ولكن هذا لا يعدو أن يكون خطأ مبني على سوء اختيار المثل . ولو أننا وضعنا بدل des notions (الشمس في اليونانية) ، أو الطبيعة (النسار في اللاتينية) ، أو the power (الخصان في الألمانية) ، شيئاً مثل [ ] فجبتنا أنفسنا خطأ لاتزال في رد اللغة إلى ما هو خارج عنها .

والأخطر من هذا كثيراً هو القطعة الشائنة التي يقع فيها الفلاسفة بعامة ، والتي تقوم في تصورهم :

٢ - إن الموضوع ما إن يحمل اسماً حتى يخرج من ذلك كل يتخله السابقون إلى اللاحقين دون توقع ظواهر أخرى أو على الأقل إذا طرأ تغيير فإ يتجشئ منه (في ظنهم) إلا على الاسم

بالفرقات المتعددة بين اللغة والكلام ، وبين الدال والمدلول ، وبين التزامن والتعاقب ، الخ . هذه الأقوال يوضح بعضها البعض الآخر ؛ ولكن هذا التوضيح التبادل لا ينبغي إسكافية ترتيبها ترتيباً منطقياً . ومن هذه الوجهة يمثل مبدأ اللاسية المقام الأول بينها .

هذا المبدأ يعني في الظاهر أنه ما من سبب كان يحول دون اختيار «السر» اسماً للمصر ، وعكسا بعكس . ولكن من ذا الذي كان يبدع هذا الاختيار ؟ يمكن أن نضع هذا السؤال حتى نرى أن الاختيار لا يملكه من استخدموا اللغة أنفسهم ، وحتى نرى وجه الخطأ في نظرة علماء النفس (على الأقل في عصر سويسر) ؛ إذ رأوا في اللغة صورة ثبتت بالاصطلاح ؛ وإنما يتجاهلون الظاهرة الاجتماعية - التاريخية التي تجر دوامة العلامات في الزمن ، وبهذا تحرم على السراء جعلها لغة ثابتة أو لغة قائمة على الاصطلاح ، فإن هي إلا النتاج الذي يلهه النشاط الاجتماعي في كل لحظة فارتضا إياه يخرج من كل اختيار . ومنه يتبين أيضاً أن مشكلة أصل اللغة مشكلة وسطائية لأصل لما سوى اعتيادنا الحديث عن «اللغة الأم» وعن الفرنسية التي وتنحدر من اللاتينية ، الخ . فلما الحقيقة فهي : وأن مشكلة أصل اللغة لا تخفف من مشكلة تطوراتها . «فإن تولد لغة حدث لا وجود له قط ؛ ويمكن أن ننظر في محاولة كخلف والابريوتيه حتى نتبين السبب : (١) غياب كل حافظ (فكل شئ واض بلسانه) ؛ (٢) حتى لو وجد الحافظ لا صظم بمقاومة الجماعة فلا خفاء أن نحدد نحن ما نمنحه بالولد ؛ لأن اللغة نفسها لا حدود لها في الزمن» .

وبخلاصة ما سبق هو أن مبدأ اللاسية يفقد كل مفزله ، كما بينه اللغوي الإيطالي دماورو ، إذا فصل بينه وبين التاريخية الجارية للغة . فإن لم تفصل ، تبين لنا أن هذا المبدأ ، في حقيقة أمره ، إنما يرشدنا إلى الحدود الضرورية على اختيار المتكلمين ، أو بعبارة سويسر : «إن اللغة لما كانت لا تقوم على علاقات طبيعية فإنه لا يمكن تصنيفها بالمثل - كما هو الشأن في الزواج مثلا ؛ فالمناقشة ممكنة في تعدد الزواج أو عدمه ، ولكن لا نقاش في استخدام الحرف الأبجدي في مطلع بعض الكلمات دون غيرها ، أو في استخدام كلمة (بالإنجليزية) دون لفظة (بالفرنسية) ، للدلالة على البرقة» . إن اللغة ، وهي الشرط في كل صلب ، لا يمكن تصنيفها بالمصطب . يعني أن نرى كيف جمع سويسر بين هذا الإلحاح على تاريخية اللغة الجغرافية وبين البيانية التي هو مؤسسها .

إننا نجد الإجابة عن هذا السؤال في نص ليس أوجز منه إذا قسنه بدمامة فصوله لا بدماء سطور»<sup>(٣)</sup> :

«إن مشكلة اللغة تعرض للمغالبة وكأنهم يصعد ثبت بالأساه . في الباب الرابع من سفر التكوين نرى آدم يخلق الأسماء (... ) . وفي باب السيمولوجيا (علم العلامات)

من بقية القطع ، وإنما نعرفها بقاعدة تقهلا . وستكتفى هنا بمثال الشارع الذي أعيد بناؤه .

إن أي منزل يختلف عن سواه دون أن نستطيع تعريفه بهذا الاختلاف عنه ، فهو باق ولو خدمت المدينة من حوله . ولو خدمته وحده لما أثر ذلك في بقية المنازل . ولا هو يتغير بتغير علاقته بهذه البيوت ، فإنه إن زاد ارتفاعا عن أحدها لما أضاف ذلك شيئا إلى ارتفاعه . إنه لاصق بنفسه ، لا يعرف القسمة ولا الكثرة . على العكس من ذلك يعرف الشارع بمحله في نسق المدينة ، بحيث لا نستطيع حتى القول إنه ما ليس سائر الشوارع ، إذا كنا نغني بذلك أن له وجودا يحمل صفات لا تحملها هي ، بل الأخرى أن وجوده نفسه إنما يتحدد بهذه الثغرة المتجلية في نسق المدينة ، حتى ولو خدمت جميع مبانيه ثم أعيد بناؤها . فإليها قولا : «إنه ما ليس سائر الشوارع ، ليس في الحقيقة مبتدأ يسبق الإضافة النافية ، بل هو نتيجة للفتن الذي لا تعريف له إلا به . والخلاصة هي أنه إذ كان وجوده بلا جوهر فهوته كذلك بلا شيء استحق الهوية ، كما أن وحدته بلا واحد .

هذه الاعتبارات تمهد السبيل إلى الإجابة عن السؤال الذي وضعه سوسير للمرة الأولى على هذا النحو : في جملة وأيا السادة ، لقد اندلعت الحرب . أقول لكم إنها الحرب أيا السادة ! هل هي نفس الكلمة « السادة » ترد مرتين ؟

قلما أن « السادة » كلمة واحدة فهذا ما لا ينطرق إليه الشك . يبقى أن الواحد هنا هو الاختلاف أو المقابلة ، بمعنى عدم مطابقة الكلمات الأخرى . أو لنقل بعبارة ثانية : إن هذا الاختلاف يعرف قطعاً وحدة ملموسة الجوانب ؛ غير أن هذه الوحدة ليست صفة لواحد ، أو ليست صفة تصف بها « شيء إيجابي » - كما يقول سوسير . ولهذا عينا كانت هذه الوحدة ، التي لا شك في أن أجل رمز لها هو معقولا سوسير الفارغان في النص الآنف الذكر ، كانت تصنف بهذه الصفة الفريدة ، ألا وهي إمكانية ظهورها في أكثر من موضع ، دون أن نستطيع القول إن ظهورها هنا يطابق ظهورها هناك ( وهو الأمر الذي يدحض ما بينها من للمساقة ) ، أو أنها هي تحت المظهرين . فما هذا التثنية ؟ إن قولنا بأن الكلمة نفسها ترد في الجملة مرتين ، إنما يعني التضاليل نفسه : مع « السيدات » - مثلا - على مستوى اللغة .

يبقى أن التقابل على هذا المستوى لا يمنع استعداد الكلمة لحلق معان جديدة حسب العلاقات الجديدة التي يدرجها فيها الكلام . أقول : « أيا السادة ، لقد اندلعت الحرب ! » هل يعني ذلك أن أدركت تمام الإدراك ما يحمله هذا النيب ؟ ليس بالضرورة ؛ فبالأحداث تأخذنا دائما على غرة . لهذا أكرر : « أقول لكم إنها الحرب أيا الأخيصة » ، فذلك هو معنى « السادة » ؛ إذ ترد ثانية إلى وإلى من أتحدث إليهم . كانت

وحده ، كما في افراض تحول fraxinus إلى frêne . ومع هذا فالفكرة أيضا لا تسلم . وإن هذا وحده لدعاة إلى مراجعة النظر في زواج الفكرة والاسم حين يتدخل في المركب الفلسفي هذا العامل الذي لا تسبق رؤيته أبدا حضوره ، والذي نجهله جهلا مطبقا ، ألا وهو الزمن . ولكنا ما كنا نرى حتى في ذلك شيئا يلفت النظر ؛ شيئا تتميز به اللغة ويؤلف خاصيتها دون غيرها ، لو أن الأمر وقف عند هذين النوعين من التغير ، وهذا النوع الأول من الانقسام ، الذي تبارح به الفكرة من تلقاء ذاتها العلامة ، سواء تغيرت هذه أو لم تتغير . فإلى هنا لا يزال الشيطان ( الفكرة والعلامة ) كائنين مستقلين . فلما السمة المميزة يحق فهي الحالات التي لا حصر لها ، والتي يحدث فيها تغير ما في العلامة ، تغييرا في الفكرة نفسها ، والتي نرى فيها دفعة واحدة أنه لم يكن هناك أي فارق ، من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية ، بين مجموع الأفكار المميزة ، ومجموع العلامات المميزة .

علامتان تندمغان بفعل التطور الصوري ؛ وكذلك تندغم الفكرة إلى حد معين ( يعينه مجموع العناصر الأخرى ) .

علامة تتميز بالطريقة المعماها ذاتها ؛ وإذا بمعنى ما يلتصق لا محالة بهذا الاختلاف الناشئ .

ها هي فتي أمثلة ، ولكن لنسجل منذ الآن إلى أي مدى تتحول من كل قيمة وجهة نظر تبدأ من علاقة بين الفكرة والعلامة ، موضوعية خارج الزمن ؛ خارج النقل من جبل إلى الجبل الذي يعلمنا وحده ، تجريبيا ، ما قيمة العلامة .

إن أهمية هذا النص لا تقف عند نقد تصور اللغة على أنها ثبت ، بما يتضمنه ذلك من إخضاع الدوال للمدخلات إخضاعا مباشرا ؛ فهذا النقد قد قام به هيجل من قبل على أحسن وجه (3) . ولكن الأهم هو التصور الجديد الذي يأتي به سوسير ، والذي يقيم عليه هذا النقد ، ألا وهو تصور نسق من العلامات ( أ - ب - ج ) كل شيء فيه علاقة . وهو ما يعني أن (أ) مثلا لا تؤدي وظفتها بوصفها صوتا له دلالة المباشرة على شيء أو معنى ما ، بل بوصفها في جوهرها لا - ب أو لا - ج . هذا التعريف من شأنه أن يثير حيرة تتمثل في هذا السؤال : وكيف يمكن إسناد الوجود إلى ما ارتفعت عنه كل سمة إيجابية ؟ أو بعبارة أقرب إلى مشاكلنا اللغوية نقول : إذا كانت للعلامة سمة إيجابية ، لا تكن اختلافا محضا أو علاقة ؛ وإذا لم تكن لها مثل هذه السمة ، فكيف تتسنى لنا معرفة أن العلامة التي ترد في الجملة مرتين هي العلامة ذاتها ؟

من المعلوم أن هذه المشكلة قد شغلت سوسير إلى حد كبير ، وأنه ضرب حلها أمثلة متعددة ، أولا لعب الشطرنج ، الذي لا يمكن أن نعرف أية قطعة منه ( ولكن الحصان ) بشكلها الحسي ، الذي يمكن أن يستبدل به أي شكل آخر ، معلوم يختلف

محور الترابط ، أو خلل في محور الاستبدال . ثم هو قد تعرض بعد ذلك لما يسمى بنظرية « الأشكال » . ونحن نعلم كيف استبد هنا الولع بالقصة بعلماء البلاغة في كل عصر ومكان ولكن لهم هو أن التفرقة بين هذه الأشكال كانت تنبئ على النظر في العلاقات بين المعاني أو الأشياء ، فإذا ترك التبريز مثلا يقسم أقساما لا تنتهي ، يحظى كل منها باسم يخص به ، تبعاً لنوع العلاقة ، كعلاقة الحلوى بالحوى ( كيا في : شربت الكلى ) أو الجزء بالكل ( كيا في : رأيت ثلاثين شراعا ) ، الخ . وكان المعاني لها وجود قبل أن يخرج بها الكلام إلى الضوء ، وكان هناك حدا مضروباً على ما يمكن أن يحد به الكلام المحلى باليخ . وهنا يقوم فضل جاكوسون ؛ إذ استند إلى بنيانية سوسير فيبين أن هذه الأشكال جميعها يمكن دمجها إلى قسمين كبيرين حسب وقوعها إما على محور الترابط ، وهو المجاز ، وإما على محور الاستبدال ، وهو الاستمارة . يبقى أن نعرف ما إذا كان الشكل يقع على هذا المحور أو ذلك ، مدفوعاً إليه بما هناك من العلاقات بين المعاني والأشياء ( ومن ثم يكون تابعاً لها ) ، أو بين الألفاظ ( ومن ثم يكون خائفاً لها ) . هذا سؤال لا يرضه جاكوسون ، وأغلب الظن أنه لم يترك الاحتمال الأول كلية ؛ ودليل ذلك حديثه عن « محور الاستمارة أو الشبه » ؛ ولما ندبنا بالتحور من هذا الاحتمال إلى جاك لاكان .

فحبس لاكان ، لو أننا قلنا « كثير الرمد » لما اتبنا قولنا على رباط بين شيئين هما كثرة الرمد والكرم ؛ بل إن كثرة الرمد في حد ذاتها ربما كانت دليلاً على القفارة . ولما تقوم الكتابة على الترابط بين اللغتين ، « كثرة الرمد » و « الكرم » ؛ وهو ترابط لا يستقيم إلا حيثما وجدت تقاليد معدلة للضيافة ، لا قيام لها إلا بقيام اللغة ، شأن كل التقليل المتوارث . ومنه ينخلص لاكان إلى صيغة « جبرية »<sup>(٢٩)</sup> للمجاز :

(و . د . د . د . د) ≡ (د - م)

وتستفي قرأتها على النحو الآتي : المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د) من ترابط ( . . ) تقوم فيه (≡) إمكانية فصل ( - - ) الدال (د) عن مغلوله المألوف (م) .

فلذا انتقلنا إلى الاستمارة كان الخطأ الأكبر الذي تبرزه نظرية لاكان هو الاعتقاد بأن معنى الاستمارة يكمن في الكلمة التي تحمل عليها الاستمارة ، وبأن الدافع إليها هو ما بين مدلول الكلمتين من جماع الشبه . خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة أمل دنقل المعنوية «الجنوبي» وفي مقطع منها بعنوان «مرآة يقول :

- هل تريد قليلاً من البحر ؟  
- إن الجنوى لا يعطمن إلى اثنين يا سيدي :  
البحر - والمرآة الكاذبة .

أنكهنى بأن البحر هنا استمارة تمنى الوعود ويرها ما بين ماء

« السادة » ، في مطلع الجملة ، تمنى للمخاطبين بما هم ذكور ، ربما يقضيه الخطاب من التكذب ؛ فأما في آخرها ، فهي عنوان على إدراكى الحارث ، أو الوشيك ، قول المحدث .

إلى أتراك هنا الحوض في الاعتراضات الكثيرة التي وجهت إلى نظرية سوسير ، والتي مؤداها أنها نظرية تجهل التخطاط (Com-munication) بين الناس مستحيلا ملامات الكلمات ينضير معناها بحسب مواقعها كما تنتشر قوى الجيوش . يكتفى النص على النتيجة التي أرجو أن نخرج بوضوح من جميع الاعتبارات السابقة على إنجازها ، ألا وهي : أن نظرية سوسير لو كتبت لاستحالة تفسير قدرة الكلمات - مهما جدت معان الألفاظ في الفروايس - على خلق معان جديدة ، سواء نجم من هذا الخلق الصلح أو الشقاق - وهو كثير وإن تجاهله الفلاسفة وكثير من علماء اللغة .

يبقى أن القول بتوقف معان الكلمات على مواقعها ، بما يؤدي إليه هذا القول من طرح الفكرة الشائعة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له ، لا يحتاج إلى نظرية لغوية عميقة . فلقد سبق الفيلسوف برتراند إلى ملاحظة صليدية مؤداها أنه لما كان جمع علم المعاني مؤسسا على حروف خالية من المعنى في ذاتها ، فالأمر كذلك بالضرورة في الكلمات ؛ فهي أيضا تفقد قابليتها لكل معنى جديد لو كان لكل منها معنى في ذاتها . ونعلم أيضا أن ريتشاردز - وهو قطعاً لم يقرأ مذكرات سوسير - لأنها لم تكن قد نشرت بعد - يبدأ كتابه المأثور في فلسفة البلاغة بتقد لاذع للرأي القائل بأن كل كلمة تحمل معناها الثابت مثلا تلك حروف هجائها . وهو نقد يبين فيه أن فكرة للمعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم ، كهندسة إقليدس . وهو يقترح بدلا منها فكرة « حركة المعنى » ، بما هي حركة ذات أثر رجعي ، لا تتبين بمقتضاها معان الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال . وهذا يقرب ريتشاردز من بعض أفكار سوسير الرئيسية ، التي تجعل من نظريته نظرية لا يستغنى عنها علم البلاغة .

نعم ، إن الخلمة الجبلية التي تسليها إلينا نظرية سوسير إنما تقاس بإجاباتها عن هذا السؤال : علام يتوقف ظهور المعاني الجبلية ؟ فمن البين في ضوء ما سبق شرحه من هذه النظرية أن هذا الظهور ينشأ على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود . وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين : الترابط والاستبدال<sup>(٣٠)</sup> . فالجملية ، أو الكلام بوجه عام ، ربط بين الكلمات من جهة ( ومنه تألي « حركة المعنى » التي تحدث عنها ريتشاردز ) ، ثم هو يربط - من جهة أخرى - من اختيار كان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى .

وهنا يأتي محل الإضاءة بما أسداه رومان جاكوسون ؛ إذ بين أن الترابط والاستبدال هما محورا اللغة ، وأن المعجز عن الكلام ( أقسبا ) بقسامته التي لا حدا لها ، والتي انتهت إليها الدراسات السابقة ، يمكن حصره في قسمين : إما أن يكون نتيجة خلل في

وعنصره اللازم ، حتى لينتقد به النسب بينه وبين طبقة أخرى من الكائنات .

إن الاستعارة ، بحسب لكان ، ليست مجرد إتيان بديل محل دال آخر ؛ فهناك استبدالات لا يخرج منها أي معنى جديد ، كما هو الشأن بين المترادفات ، بل هي السلك الذي يتخذ به المتكلم إلى معنى الدال المسقط<sup>(١)</sup> . ومنه تخرج هذه الصبغة الجبرية :

$$(د) \left( \frac{ش}{د} \right) \equiv د (+) م$$

وقرامتها كالألى : الاستعارة وظيفة تستبدل دالا بديل آخر (كما في  $\left( \frac{ش}{د} \right)$  استبدالا يقوم به الوصل (+) أو الاتحتم وعد : د) .  
بين الدال المسقط (د) ومدلوله المبكر (م) .

وأخيرا ، فلقد يعجب القارئ إذ يرى عملا نفسيا ، مثل جاك لكان ، يدل بملوه في مجال ليس في الظاهر بمجاله . ولكن الواقع أن فرويد إذا كان قد اكتشف شيئا فهو أن الأحلام تحفل بالمجازات والاستعارات<sup>(٢)</sup> ، وأن كل عرض هستيري إنما يستر وراءه استعارة ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى أن يكرس لدراسة أشكال النكتة ومسالكها كتابا يقارن بأنتن ما كتب في علوم البلاغة . ما معنى المجاز والاستعارة في الأحلام ؟ بمعنى ذلك أن الدوال تعمل وحدها على إظهار ممان جديدة لم يسبق التصريح بها ، حيث لا اتصال للفكر ؟ نعم ، ولربما كان ذلك المخرج إلى كلب جديدة لا تقارن بالإسانية (هومانيزم) التي هي في أول الأمر وآخره بدعة إيديولوجية ، كلبية تغطي الشرق والغرب معا .

البحر وكثرة الوعد من شبه ؟ لو أن الأمر كذلك لكفى القول : « إن الوعد كثيرة كماء البحر » ، ولكان هذا القول « حكمة » لا جديد فيها ، وليس استعارة شعرية . إن جمال هذه الاستعارة وغوتها إنما يكمنان في كونها تسفر عن جوهر الوجد بما هو كلام لا يسير غوره إلا المستقبل - إذا سير - ولا تدرى منه ، بما هو كلام ، من أنت في مرة الآخر . أين تعب الوجود الإنساني إن لم يكن في اضطراب المرء إلى البحث عن حقيقته - تلك الحقيقة التي لا تغيب عن الشاعر الإشارة إليها في نهاية قصيدته - في مرة الآخر أو مرة كلامه ؟ إن ذلك أنقى من الكذب الصريح ولو ورد على لسان المرأة .

إذا رجعنا إلى مثال أرسطو المأثور تبين أننا لا نفهم منه شيئا إذا وقف فهمنا عند التسط أن « مساء الحبيبة » بمعنى « الشبيخة » ثم ماذا تعني « الشبيخة » ؟ هذا تحديدا هو ما تكشف عنه الاستعارة لن يستمع : الساعة التي يقبل فيها الظلام . إن حقائق الحيلة الكبرى تستعص على الكلام الصريح ، ولذا تركت مثل هذا الكلام للخطبة والرسول والبشزين وغواة الحكيم وأصحاب المنابر ، أما هي فلا ترضخ إلا لاستعارات الشاعر .

وليس يعني ذلك أن وراء كل استعارة سرا . فلنأخذ مثلا هذه الاستعارة التي لا يكاد يخلو كتاب من كتب البلاغة من ذكرها : زيد أسد . هل كل معناها أنه شجاع كالأسد ؟ كلا ، بل إن معنى « أسد » محل « شجاع » ، فضلا عما ينع عنه من البقين الأقوى عند المتكلم على ما ينبه إليه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإحجاز ، من شأنه أن يضفي على شجاعة زيد طابعا فريدا ، لا يجعل منها صفة من صفاته ، ربما لا تحقق فيه ، بل علاقته

هوامش :

- (١) جميع الاستعادات هنا من المذكرات التي نشرها جودول بنجيف عام ١٩٦١ ، إلا إذا نعى على خلافه .
- (٢) نقله عن نشرة دمولورو لحاضرات سوسير ، الحافلة بالتعليقات والهوامش . بايو ، باريس ، ١٩٧٢ ، ص ٤٤٠ - ٤٤١ .
- (٣) انظر : قسم « الرعي » في علم ظهور العقل لجبل ترجمة مصطفى صفوان ، ونشر دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- (٤) استخدم هنا مصطلحات جاكوبسون الذي يرد ذكره في الفقرة

- الثانية . أما سوسير فكان يتحدث عما يمكن ترجمته بالمعانيات الاستدعائية والتشوية
- (٥) يعني أنها تسمح باستبدال الكلمات بالمحرف كما تسمح الصبغة الجبرية بوضع الأعداد عليها .
- (٦) أما المجاز فهو السلك الذي تسبى به في المحل الأول مداراة القرابة .
- (٧) انظر : نفس الأحلام ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة الدكتور مصطفى زبور . نشر دار الطلوف ، القاهرة ، ١٩٥٩ .

# الوافع الأدبي

- تجربة نقدية :
  - ليخس الدلالة وغموض المعنى
  - في شعر محمد عفيفي مطر .
- متابعات :
  - يوسف القعيد والرواية الجديدة .
- ندوة العدد :
  - أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
- عرض كتاب :
  - أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث .
  - إرادة المعرفة .
- عرض الدوريات الأجنبية :
  - دوريات إنجليزية .
- رسائل جامعية :
  - الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش .

### استدراكات

نود مجلة نصول أن توضح ما يلي :

- أن المقال الذي نشر في الممد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنوى للشعر الجاهلي » من ترجمة أحمد طاهر حنين .
- وأن « نصوص من النقد الغربي الحديث » الذي نشر في الممد نفسه في باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .
- وأن عرض كتاب « الاطراد البنيوي في الشعر » بقلم حسن البنا .

# فنيض الدلالة وعموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر

فريال جبوري عزول

لنا لغة للتذكر ...

محمد عفيفي مطر .

simplement un souvenir circulaire .

Roland Barthes ..

١ - مدخل شبه منهجي

١ - الحداثة والإبداع

لو كانت الحداثة أمراً يمكن تلخيصه في كلمات معدودة لفلنا إنها انتجاع معرف لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه . وهذا في ذاته معجزة ومعضلة إنسانية في آن واحد . ففى هذا الانتجاع متعة ووعب دينوسى \*\* : تتجبر الطاقات الكامنة وتتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية ، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مذهشة أفكاراً جديدة ، وأشكالاً غير مألوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبة ، فيقف البعض منهراً بها ، ويقف البعض خائفاً منها . هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها ، ولكنه يفرق أيضاً . وعليها أن ندرك جانبى هذه الظاهرة إذا أردنا التعامل معها . ولن يجدينا أن نلوم النهر لفيضانه ، ومن الأجدى أن نفكر في كيفية الانتفاع من المياه المهددة في أرض قوت عطشاً .

التزامن تكمن مجليات القصيدة . فالقصيدة المطرية تكاد تقول لغارثها بأسلوب مغز واستغزاي ، ونبيرة تجمع بين الوعد والوعيد : أقرأ ! ! وبين استجابة القارئ لتحريض القصيدة ، وتمجيز القصيدة لجهد القارئ ، تتشكل ملامح الرغبة والمكابدة ؛ اللغة والخطر ، اللتين يمانها القارئ بمحض إرادته . وهذه الإرادة ليست هوى بقدر ما هى هوية .

فالقارئ الذى يستهويه الشعر الصعب واللغة الممتعة ليس قلرباً أفرزته الحداثة اليوم ، وإنما هو قارئ موجود منذ القدم ،

والنهر كالقصيدة ، يلبس الأقنعة ؛ والنهر كالقصيدة ، يمكننا أن نتحدث عن دلالة حتى أبعد حدود الكلام . ولكن ما معنى النهر ؟ النهر يكون ولا يعنى ؛ فالمدنى في كيانته . وكذلك القصيدة ؛ فعندما تطفح الدلالة ينحصر المعنى ؛ وبين مد الدلالة وجزر المعنى تتولد قصائد محمد عفيفي مطر ، أقرب إلينا من أنفسنا ، وإن كانت عصية على التصنيف . إنها تنطق بما في أعمق أعماقنا ، ولكنها تبقى مستعصية على الضمير . وهى تشلغنا بقوله رؤيتها ، وتربكنا بظرفها الشكل ، وتحتلنا وجدانياً وتعلمينا عقلياً ، ترفعنا وتقلنا ؛ نتاجيناً وتصدنا في آن واحد ؛ وفي هذا

الغموض بالنسبة للشعر ، كالشعر بالنسبة للغة . والغموض لا يقتصر على الشعر ، فكثير من النصوص الفلسفية والعنصرية والمقدسة تسمى بالغموض . ونحن لا نطرحها جانباً ، ولا نسقطها من حسابنا ، لأنها غامضة . فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائفة .

وليس الغموض مضطربة تأويلية جديدة ؛ فكل مفسر لنص حفي أو ذنوبي عليه أن يتعامل مع تعدد المعاني أو تضاربا أو غموضا . وقد قام كثير من النقاد والمفسرين بدراسات تطبيقية من ظاهرة الغموض باختبارهم لنصوص صعبة ، وتحليلها تحليلاً دقيقاً ، بحيث إهم أقتروا القراء المحافظين أو المتحفظين بالثراء الدلالي لهذه النصوص ، ووجهوا التحليل إلى احتمالات المعنى فيها . وربما كان الشاعر « داني أول من نظر في تعدد مستويات المعنى في النص الأدي . كما أن دراسة « جريسون » عن الشاعر الإنجليزي الميتافيزيقي « جون دون » ( ١٥٧٢ - ١٦٣١ ) أدت إلى قراءة جديدة لدون وغيره من الشعراء الميتافيزيقيين ، وكان لها أثر كبير على « س . إلويت »<sup>(١)</sup> . أما الناقد ولهم إيميس فقد قلم بدراسة مستفيضة من أنواع الغموض في كتاب بعنوان « سبعة أمطاط من الغموض » ، نقلت منه طبعات عدة ؛ وفيه يعتمد الباحث في تصنيفه للأمطاط الغموض على الشعر الإنجليزي منذ « تشوسر » إلى القرن العشرين<sup>(٢)</sup> . أما ريادة الشكليين الروس في النقد فقد كانت النتيجة الحتمية لتعاملهم تعاملًا حميمياً مع الشعر الروسي الطليعي في أعقاب ثورة أكتوبر<sup>(٣)</sup> . كما أن الناقد « ريفاتير » قلم بدراسات أسلوبية تعرض فيها للغموض في شعر الرمزيين والسرياليين الفرنسيين ، أدت إلى فهم دور القراءة الاستكشافية والاسترجاعية وتكاملها ، في الوصول إلى دلالة النص<sup>(٤)</sup> .

وقد تصدى لمشكلة المعنى والدلالة والغموض مفكرون في حقيل علم العلاقات ( السيميوطيقا ) وعلم التأويل ( الهرميوطيقا ) ، لن نذكر إلا اثنين منها ، لأنني سأرجع إليها فيها بعد ، وهما « شارلز سوتلوز بيرس » مؤسس علم السيميوطيقا<sup>(٥)</sup> ، و « بول ريكور » وهو صاحب مدرسة حديثة في التأويل<sup>(٦)</sup> . ولم أتبع على معالجة الموضوع في الدراسات العربية المعاصرة إلا عند مصطفى ناصف في كتاباته عن المعنى<sup>(٧)</sup> ، ونصر حامد أبو زيد في دراساته عن النصير والتأويل<sup>(٨)</sup> . وأرجو قبل أن أدخل في تفاصيل المنهج ونجزات التحليل ، أن أشير إلى أن هذه الدراسة هي نواة أو بداية أو مشروع غير مكتمل ؛ فقد عاين إمران عند تعامل مع شعر مطر<sup>(٩)</sup> :

أولاً : صعوبة العثور على أعمال مطر البشيرة ؛ فقد نشر في مختلف الأقطار العربية ، وليس هناك نسخة محققة من أعماله ، كما أن كتاباته النقدية ومقالاته الصحفية المنتشرة لم تجمع إلى الآن . ولهذا يضطر الباحث إلى أن يكون باحثاً بالمعنى الحرفي ؛

وجوده مستمر في مختلف الحضارات ، وعلى مدى الحقب التاريخية والأدبية . ففي التراث الإغريقي القديم هو القاري الذي كان يفتي بالترانيم الأوربية Orphic Hymns ، وفي العصر الوسيط هو القاري الذي كان يجتاز ما يسمى بالشعر المنفلق tro-bar على الشعر المنفلق tro-bar plan ، وفي عصر النهضة وما بعدها كان يقرأ للشعراء الميتافيزيقيين Metaphysical Poets ، وفي العصر الحديث يقرأ للشعراء الرمزيين . أما في حضارتنا فهو القاري الذي يقرأ لأبي تمام وأبي العلاء والفري والمسلمي وأدونيس ومطر . وقد يستغرق نثر هذا الشعر ، ويحجب آخر من قرائه الغامضين ؛ ولكننا إذا لم نسمح لأنفسنا بأن نحكم على هذا الشعر سيقاً بوصفه بدهة ، وعلى قراءته بأنها غواصة ، وتعاملنا مع مديحه ومفلقه من منطلق كونه تعبيراً فنياً عن ظاهرة إنسانية أشمل ، فسنبذل له نظائر فكرية وتاريخية . فكل أن تاريخ الإنسان ؛ أصح تاريخ نضال الإنسان ، حامل بالسي نحو الصمم والعصى ، بل متحور حوله . ولو أن مفكراً كماركس لم يبحث عن المثلث والخط في التاريخ وفي العلاقات لما طلع علينا بنظريته ؛ ولو أن الشعوب قنمت بالسهل لما كانت الثورة . فكما أن الثورة تضر طاقات الشعب ، كذلك القصيدة ؛ تضر طاقات اللغة . والقصيدة المستقلة كالثورة المستعصية ؛ تطالبنا بتحقيقها . وفي قراءة القصيدة ، كما في عمارة الثورة ، نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام محدوديتها ؛ نفسنا القصير ، وأدواتنا القاصرة . فلا حجب أن نتراجع أمامها ، ونأخذ طريقاً آخر . ولكن العجب العجيب أن نبقى مصرين على المسيرة ، لا يجنبنا إسبابنا .

لماذا محمد عفيفي مطر<sup>(١٠)</sup> .

لأن شعره - أكثر من شعر أي شاعر آخر في الوطن العربي - يثير قضية من أعظم قضايا الإبداع العربي وأكثرها تأزماً ، وهي الطبيعة بين النقد والإبداع . فموضاً عن الجدلية المتوقعة بينهما ، نجد الانقسام شبه التام . وفي تصوري أن التباين بين النقد والإبداع الذي يصل أحياناً إلى درجة التشنج المؤشر إلى مشكلة التواصل المخفية التي نعانى منها جميعاً ، والتي تؤدي إلى تشتت الطاقات وإهدارها . فبالرغم من غزارة مطر وعطائه<sup>(١١)</sup> ، لا تقع إلا على دراسات نادرة لشعره<sup>(١٢)</sup> . وهناك إجماع سائد بين النقاد والقراء بأن لمحمد عفيفي مطر صوتاً مضرها ، وقادرة إبداعية وشاعرية متميزة ، وإثراً بالغاً على حركة الشعر المعجيد . وإذا كان لبعضهم تحفظات على مطر فذلك بسبب غموضه وصعوبة شعره .

## ٧ - الغموض والشعر

وفي بحثي هذا أود أن أتأمل مع ظاهرة الغموض على وجه الخصوص من خلال قراءات لشعر محمد عفيفي مطر ، الذي يمثل قمة الغموض في الإنتاج الشعري العربي ؛ لأنني اعتقد أن



ذلك « جيمس جويس » لروايته الفلقة هوليس . لكن النموذج التقني هو - في آخر الأمر - مسئولية الناقد ، لا المبدع ، فأننا أرى - كما قلت قبلاً - أن القصيدة لقراءتها أكثر مما هي ليديها ، ومع الاعتدال لكل المبدعين من هذه المصادر ، لا أملك إلا أن أؤمن إيماناً عميقاً بضرورة تأميم الأعمال الأدبية ، لا إبقائها ملكية خاصة ؛ فالقصيدة هي هي لا تتغير ؛ النص باق ، أما الذي يتغير فهو القراءات المتعددة . وهنا سأستعير المصطلح الأدوني : الثابت والمتحول<sup>(١٤)</sup> ، فالثابت هو النص ، والمتغير هو القراءات . ولكن كيف يتم التحول في القراءة ؟ إنه يتم من خلال تغير النموذج . وهنا أود أن ألتجئ إلى أن النموذج اختزال لفرض الإدراك والتوصل . وهو بالضرورة - ككل اختزال - أقصر من الأصل . ولهذا يبقى الشعر أكبر من مجموع النقد كله . فهناك جدلية بين القصيدة ونموذجها عند القراءة . وكلنا نبدأ بنماذج عند القراءة ، واعية أو لاراعية ؛ وهذه النماذج مرتبطة بقراءتنا السابقة . فعندما نقرب من الشعر الحديث بنموذج تقليدي ، لا غرابة في أن يحدث صراع قد يعيقنا عن القراءة أو لا يحقق لنا متنتها . أما إذا نحن قرأنا الشعر الحديث بنموذج حديث فقد يوصلنا هذا إلى الاقتراب من القصيدة ، حتى لا نقول التوصل معها . وفي تصوري أن نقد المستشرقين التقليديين للشعر العربي ليس إلا إسقاطات لنماذج أوروبية على الشعر العربي ، جعلتهم يفتقون في قراءة .

والثورة في الإبداع تستدعي ثورة مقابلة في النقد ، أو عملاً متواصلاً لاستخراج النماذج الجديدة . وفي تصوري أننا - معشر النقد - قد قصصنا ؛ فالإبداع العربي لم ينضب ، ولكن وكنيته التقنية تتمش . وإذا كانت هناك هوة بين الإبداع والجمهور فللمشكلة ليست مشكلة المبدع ولا مشكلة الجماهير بقدر ما هي مشكلة النقد ، الذي يفترض فيه أن يكون الموصل بين العمل الإبداعي والجماهير التي تقرأ . وأنا أزمع أن هناك قراء متعطشين ، وأن هناك إبداعاً غزيراً ، ولكن هناك عيباً في قنوات التوصل ؛ وهنا يكمن دور الناقد .

لقد اخترت قصيدة واحدة من قصائد مطر لتحليلها تحليلاً دقيقاً في هذا البحث ، لأنني أرى أن هذا سيرتنا من جاليات القصيدة المطرية أكثر من التعامل الانطباعي أو الارتجال مع أعمالها كلها . وقد اخترت له قصيدة « قرامة » التي كتبها في عام ١٩٧٥ ونشرتها مجلة الأقلام العراقية في عدد تموز ١٩٧٧ ، السنة ١٢ ، المجلد ١٠ ( ص ٥٤ - ٥٧ ) وهي مرقفة بالبحث . واختيرت لي سبباً على اقتناعي أولاً بأن القصيدة واقعة ، وأنها تستحق اهتمام النقد ، وأنه يمكن أن نقارنها - بكل اعتزاز بقدرته الإبداع العربي اليوم وبالألمس وغداً - بأحسن ما كتبه الشعراء المألوفين مثل الألاميه وميكيتز وويلكه ، وبكيفية أن تصدر أية مجموعة أنثولوجية ( مختارات ) من القصائد المعرفية . والسبب الثاني لاختياري هذه القصيدة هو اعتقادي أنها عمورية في أعمال

أي أن يبحث ويقتش من هذه المجالات والحدود . وهكذا ينتفض الوقت في البحث عن الدال عوضاً عن للدلول<sup>(١٥)</sup> .

ثانياً : قصوري الداني ؛ لأن قرامة مطر تعتمد على ثقافة موسوعيق الفلسفة والتصوف والشعر والتراث والفولكلور على تعرج يتهذي ؛ فالقصيدة المطرية تفجير معرفي ، وتشعب دلالي لا نظير له ، يجعل القارئ للتخصص شعر بأنه ليس أكثر من ناشئ ومبتدئ .

وأود أن أشكر في هذا المجال الأشقاء العراقيين والأخوان المصريين الذين ساعدوني في الحصول على أعمال مطر ، كما أشكر كل زملائي الذين ساعدوني في اختراق سطوح القصيدة والاقتراب من مكنونها ، ومنهم من صحح مسيري في متاهة القصيدة ، ومنهم من كشف لي عن تناسها<sup>(١٦)</sup> ، ومنهم من ناقش معي مفهوم الرمز الشعري ، ولولا كترتهم لذكرتهم واحداً واحداً . فقرأت لشعر مطر كان عملاً جاعياً ، أدين بأحسن ما فيه لغيري ، وأعمل مسئولي ما يبقى . أما الشاعر فأبره من كل ما أقول ، ولا علاقة له بقرائتي لشعره ، ولا أغته إلا غثفاً معي ، ولا أنتظر منه إلا أن يضيئني إلى زمرة النقاد الذين أساموا إلى الشعر العربي<sup>(١٧)</sup> . والقصيدة - في آخر الأمر - ليست لصاحبها بل لقارئها ؛ ليست ليديها بقدر ما هي لمتلقيها ؛ لأنها لا تكتمل إلا في القراءة ، كما لا يكتمل المحن الموسيقي إلا عند العزف . أما أنا فقد استندت كثيراً من القراءات النقدية التي قام بها غيري - على قلتيها . وحتى عندما أنشد الناقد موقفاً متردداً من مطر ( عمود أمين العالم ) ، أو موقفاً حذراً من - ( على عثري زايد ) ، فإني - مع اختلاف الروي مع نصيراتها - لن أنكر أنها وضعا شاعرية مطر في جدول أعمال النقد ، وقلما يتعجب له . وبالرغم من أنني لا أتفق مع مسلماتها ونتائجها ، فقد فتحت لي باب التأمل في موضوع إشكاليات القراءة . وكذلك أقررها أنني تعلمت من اسماعيل ديب وحافظ وقنديل وسلام في قراءاتهم المتعاطفة مع شعر مطر ؛ فقد فتحو لي باب التأمل في موضوع منهج القرامة ؛ فليس أصعب على ناقد من أن يبدأ دراسته بلا سوابع نقدية في موضوعه . الصمت أفسى على الناقد منه على الشاعر .

### ٣ - النقد والدلالة

فلأوضح مفهومى للتقد . الناقد عندى ليس مملياً يعلم الشاعر كيف يكتب فيقول له « لا تكن خامساً » أو « كن خامساً » ، أسأت هنا وأخطأت هناك ؛ ؛ بل إن التعليم نفسه ما عاد يمارس بهذا الشكل الفج . الناقد قارئ- ككل القراء ، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج نقدي يمكن التعامل معه : توظيفه ، تعديله ، تصحيحه ، تطويره أو تغييره . وهذا النموذج يسهم بدوره في قراءة القصيدة . وهناك كتاب يقومون بأنفسهم بتقديم النموذج الذي يسهم في قراءة النص ؛ وقد فعل

إلى ذاتها ، ولكنه لم يطلق عليها اسماً خاصاً ، ولم يجرؤ على أن يعالجها المعالجة الكافية . ويتعلق تصنيف بيرس للعلامات من تعامله مع التوصليل في أشكاله الشائعة . ومع أن بيرس كان عباً للأدب ، وقد كتب بحثاً عن تشوش ، فإنه لم يهتم كثيراً بالعلامات في سياق النص الجمالي ، أو ما يبحث للعلامات في الشعر ، وهو موضوع في غاية الخطورة عند الجمالين . وعمل العموم تعامل كل اللاتنين ، من سوسير إلى شومسكي ، مع العلامة في إطار استخدامها العام (اليومي ، الاجتماعي) ، لا في إطار استخدامها الخاص (الشعري ، الجمالي) . ولهذا أجد فيلسوفاً كيريس غير كافٍ للتعامل مع النصوص الأدبية .

أما ريكور فله حس عجيب بالشعر بأشكاله المختلفة (النص ، الحلم ، الأسطورة ، الطقوس ، الخ) ، إلا أنه أعيب عليه عدم دقة في استخدام المصطلح . قضى كتابة بيرس أجد الدقة ، وعند ريكور أجد الرؤية . وقد حاولت أن أوفق بينهما عند صياغتي لمصطلحات .

يستخدم ريكور مصطلحات متعددة ، ويميز بينها عرضاً ، ولكنه لا يعرفها بدقة كما يفعل بيرس . ويشير ريكور إلى ثلاثة أبعاد للرمز : البعد الفردي والموضوعي ؛ والبعد العالي والإنساني ؛ والبعد الكوني والقدسي . وهو يرى أن علم النص التحليلي يستخدم البعد الأول للرمز ، وأن النقد الأدبي يستخدم البعد الثاني للرمز ، وأن علم الأديان يستخدم البعد الثالث . ويسمى ريكور البعد الثالث للرمز « لحظة دلالية » non-semantic moment ، وهذا ما يختلف معه فيه ؛ فما كان غير دلالي لا يمكن توصيله . واعتقد أن ريكور يخلط بين التعبير والتوصيل ؛ فهناك أسرار نخفق في التعبير عنها ، ولكننا - بالرغم من إضغافنا في التعبير ، أو على الأصح من خلال إضغافنا في التعبير - نوصلها إلى الآخر ؛ أي أن هناك توصيلاً سليماً . كما أننا عندما نمش لحظات نادرة من تجربة التماس مع المكنون ، نعرف أنها تنطلق من سماع أو رؤية أو استنشاق أو تذوق أو تحسس شيء ما يؤدي إلى التجربة . وقد يكون ذلك في شكل نصوص نقرأها ، أو ألحان نسمعها ، أو طقوس نشارك فيها ؛ أي أن المكنون - وليس المجرّد - هو نقطة انطلاق التجربة الداخلية .

ويتقاطع المستر عندى مع الموضوعي عند ريكور ، والمضمّر مع العالي ، والمكنون مع الكون . ويبدو أن توصيل المكنون يتم من خلال الذاكرة . ومفهوم الذاكرة هو المطلق من الآية التالية :

«وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» (سورة الأعراف : ١٧٢) .

وهكذا يمكننا القول إن المكنون مؤشر يشير إلى نفسه يذكرنا بالذات التي هي علامة نفسها ، والتي منها تنطلق العلامات

مطر ، وأن غودنجا وإستراتيجيتها ، ومعجمها وأجروميته ، وهندستها وجبرها ، تشكل جميعاً علماً مصغراً لعالَم مطر الشعري<sup>(١٧)</sup> . وعما أتى أشك دافعاً في أحكامي فقد سألت أصدقائي من قراء مطر فوجدت إجماعاً على أنها قصيدة فظة ، وقد واقفى البعض على أنها عجورية في أعماله ، واختلف متى آخرون ، والله أعلم .

وسأحدد الفئاري - قبل أن أبدأ - مصطلحاتي وكيفية استخدامها لها ، حتى أقلل من احتمالات الالتباس . إن أرى أن الغموض ناتج عن عوامل توجد مجمعة أو مفردة في النص الشعري ؛ وسأطلق عليها ما يلي :

١ - المستر : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة ؛ أي إلى لفظ دال أو الفاظ دالة .

٢ - المضمّر : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسي أو رسم بياني ؛ أي ما يمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة .

٣ - المكنون : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته أو جزء من ذاته ؛ فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمكن أن تميز عنه . وهو « السر » بمعنى القدسي ؛ وهو الذي قاله الفزالي ( المطلق من الضلال ) مقتباً ابن المعتز :

فكان ما كان مما ليست أذكروه  
فظن خبيراً ولا تسأل عن الخبر

وقد صغت مصطلحاتي لأنني لم أقتنع اقتناعاً كاملاً بمصطلحات بيرس وريكور ، مع أنني مشاركة بمفاهيمها ونصورتها للدلالة والتأويل .

يستخدم بيرس في تصنيفه للعلامات المصطلحات التالية :

١ - الأيقون icon ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها على أساس تشابه بينها ؛ فمثلاً خريطة مصر هي علامة أيقونية لجغرافية مصر .

٢ - المؤشر index ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع ؛ فمثلاً الحمى مؤشر للمرض .

٣ - الرمز symbol ؛ وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال عرف أو اتفاق جماعي ؛ فمثلاً يشير اللون الأحمر إلى التوقف في نظام السير .

فأيقون بيرس يتقاطع (والتقاطع ليس تظافاً) مع المضمّر عندى كما يتقاطع الرمز مع المستر والمؤشر مع المكنون . والمكنون يقرب من علامة تطرق إليها بيرس في كتاباته ، تشير

في اكتشاف عناصر التماسك والتسلسل والوحدة في القصيدة . وعندما نصل إلى القراءة الأولى بعد الألف ستجد إيقاعاً عكياً وروحياً على مستوى الدلّول .

لماذا نبحثنا القصيدة ؟ لسبب بسيط : حتى نجعلها . فللبعثة وظيفة شعرية ، وهل يمكن التجميع إلا بعد البعثة ؟! لو نظرنا إلى الصفحة الشعرية في «قراءة» لوجدنا أنها تنفذ العمودين التقليديين في الشعر العربي القديم ، وأكثر من هذا ، تنفذ حتى استقامة اليدايات في الشعر العربي الجديد ؛ فالطور توزعة على الصفحة بشكل يكاد يبدو اعتباطياً<sup>(١٧)</sup> . ولكن الاعتباطية ليست أكثر من مظهر ؛ فهي تخفي لوازم سبعة وتسعين سطراً . واللوازم تفرض نفسها سمعياً وروحياً ؛ فبين حين وحين تقع الأذن على تكرار يبدأ بسلام ، وكأن كلمة سلام ذاتها تعبر عن شعور القارئ المبحر عندما يلتقطها . ما اللازمة ؟ يقول لنا مجدي وهبة في معجمه القيم ما سأنقله حرفياً ، لا فيه من ارتباط ولين كما يقوم فيه مطر بالقصيدة (وسايمز من الآن فصاعداً بين مطر والشاعر في كلامي عن القصيدة ، مستخدمة ومطر دالة على المؤلف ، والشاعر للأن في القصيدة ، وهي ليست بالضرورة ذات الشاعر ، بل هي ما يسمى بـ persona أو قناع الشاعر) .

اللازمة : عبارة أو بيت من مجموعة أبيات تتكرر في آخر كل مقطع أو دور شعري من القصيدة . ويدون اللازمة أو القرار سمة عامة للشعر البدائي ، تساعد على إنشاده وتذكره . ونجد أمثلة لذلك في «كتاب الموق» لدى قسطنطين المصيريين ، وفي مزامير داود المبرية ، وفي القصائد الرعائية اليونانية القديمة ، وفي أناشيد العرس اللاتينية ، كذلك التي كان يكتبها الشاعر الروماني كاتولوس (٨٤ - ٥٤ ق . م .) ، كما تظهر أيضاً في القصائد القصصية في العصور الوسطى ، وفي أغلب الصيغ الشعرية المتوارثة من جماعة التروبادور وبيروغسي . واللازمة من العناصر التي تميز الشعر الغنائي عامة حتى في عصوره المتأخرة . ولا يشترط في اللازمة أن تكون ذاتاً عبارة مكررة بنصها ؛ فقد تتغيرها تغييرات طفيفة في كل دور حتى لا تثير الملل ، أو حتى يجد القارئ لذّة في تكرار متوقع يفتأ فيه بتغيير غير متوقع . كما قد تكون اللازمة عبارة مجردة من المعنى ، غير أنها تحمّل موسيقى الشعر ، كما هي الحال في عبارة «أمان ياللي» في الأغاني العربية<sup>(١٨)</sup> .

وهكذا نرى أن اللازمة الشعرية في القصيدة تقوم بلم القصيدة من خلال تكرار منظم وإن كان غير صارم ، كما أنها تستدعي الطقوسية - حيث تتكرر عبارات معينة - كما في الصلوات والشعائر الدينية<sup>(١٩)</sup> .

كلها<sup>(٢٠)</sup> . وربما فسر هذا لنا العلاقة الحميمة بين المقدسات والشعر ، وفسر لنا لماذا يطلق محمد عفيفي مطر - وهو منظر ذو بصيرة مذهلة - تعبير الكاهن على صديقه الشاعر على قنديل<sup>(٢١)</sup> . كما أن هذا يفسر لنا إصرار محمد عفيفي مطر على الذاكرة في الكثير من كتاباته ومقابلاته<sup>(٢٢)</sup> ، وفي قصيدة «قراءة بالذات» .

وأود أن أضيف - قبل أن أبدأ في قراءة القصيدة - أن كلاماً من المستر والمضمر والمكتون يتواجد في القصيدة وليس إسقاط قارئ . وكل منها يمثل الحضور والغياب في آن واحد ؛ ودور الناقد هو تحويل الغياب إلى حضور . ويمثل المستر والمضمر والمكتون على مستويات ثلاثة : الكلمة والجملّة والقصيدة . وأقصد بالجملّة الجملّة الشعرية ، أو البيت الشعري ، أو السطر الشعري . كما أن تشكل الخفي في القصيدة بأغاطة الثلاثة يتم عبر المثرى (المكتوب) والسمعي (المقروء) من القصيدة . فهناك الكلمة الصعبة أو الغامضة التي لا نفهم علة ورودها إلا بالرجوع إلى المعجم (مثلاً : خشاش) ، أو بالرجوع إلى معجم الشاعر (الشعري : مثلاً : قناع) ، أو بالرجوع إلى معجم أساطير (مثلاً : سهيل) ، وبذلك نكون قد حولنا غياب المستر إلى حضور . كذلك عندما نحل معمارية القصيدة ونجدها دائرية أو مستقيمة نكون قد حولنا غياب المضمر إلى حضور . وأيضاً فإننا عندما نكتشف أن القصيدة ذات تسعين سطراً ولوازم سبع نرجو أن نكون قد حولنا غياب المكتون إلى حضور .

وليس يوسع الناقد أكثر من أن يعرض احتمالات المعنى والدلالة على القارئ . لكن القارئ ، في آخر الأمر ، هو الذي يقرر ما إذا كان يريد نصاً كثيف الدلالة غامض المعنى ، أم يريد نصاً أحادي الدلالة ثابت المعنى . وهذه مسألة - في آخر الأمر - شخصية لا يمكن البت فيها إطلاقاً . ومع ذلك فإنني أرى أن الخداعة تكمن في نقل النمط الأول الذي نجده قديماً في كتابات كثيرة (صوفية وفلسفية وشعرية) من الماشي إلى المحوري ، وجعل النمط الثاني ثنائياً . كما أنني أرى أن النمط الأول يمثل ما يسميه إدوارد سعيد نمط الانتساب (مبدأ الأخوة والجلبية) ؛ أما النمط الثاني فيمثل ما يسميه سعيد بنمط النسب (مبدأ الأبوة والسلطنة)<sup>(٢٣)</sup> .

## ١١ - قراءة وقراءة

### ١ - التماس والمثاور الصوفي

عند قراءة وقراءة أو سماعها ، لا يمكن إلا أن نحس عفوياً وبلا أي بحث بالبعثة ؛ فليس هناك إيقاع منظم ، لا سمعي ولا بصري . ولكننا مع هذا نحس بأننا مشغوفون إلى القصيدة اشتداد البتر إلى القوس . وشيثاً فشيثاً ، أو قراءة قراءة ، نبداً

ترتبط بأول آية وأول كلمة أنزلت :  
«اقرأ باسم ربك الذي خلق»

(سورة العلق : ٩٦)

وهكذا نرى كيف يتقاطع المستر مع المضمهر مع الكون  
فتضاهي خلق برك إبداعه يقطع القاريه ويتفاعل معه ، حتى  
في غياب بعد من هذه الأبعاد عن وعيه . ويصعب أن نجد قانونا  
لا يحس بعلاقة هذه القصيدة بالنص الأعظم . فاللازمة تتكرر  
سبع مرات ، مستدعية في هذا السياق الذي يتم فيه معراج  
الشاعر إلى السماوات العمل هذه الآيات :

«تسبح له السموات السبع والأرض ومن فيهن» .

(سورة الإسراء : ١٧)

«ولقد خلقنا فوقكم سبع طرائق وما كنا عن الخلق غافلين» .

(سورة المؤمنون : ١٧)

«قل من رب السموات السبع ورب العرش العظيم» .

(سورة المؤمنون : ٨٦)

«ففضاض سبع سموات في يومين وأوحى في كل سماء أمراءه»

(سورة فصلت : ٢)

«الله الذي خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن» .

(سورة الطلاق : ١٢)

«والذي خلق سبع سموات طباقاً» .

(سورة الملك : ٣)

«ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً»

(سورة نوح : ١٥)

وبالإضافة إلى كل هذا فإن القصيدة تستحضر لنا الآية الأولى  
من سورة الإسراء ، وكل الرؤى الصوفية التي استوحاها<sup>(٢٤)</sup> .  
وما تستحضره في ذهن القاريه يعتمد على كفايته الأدبية ،  
ومعرفته بالتراث الصوفي ، وهذا أمر يختلف من قاريه إلى آخر ،  
ولكن القصيدة نفسها تمجد اتجاه الاستدعاء والاستحضار .  
وهكذا نرى أن القصيدة لا تتضمن أو تلوح فقط بالآيات  
القرآنية ، بل هي تستخدم بنية معراج الرسول - عليه  
السلام - وبعض تفاصيلها في معمارة القصيدة ، فالمهارة في  
القصيدة منظرية للبراق في المعراج ، والصور الفردوسية في  
القصيدة تنمك شعرياً الآيات التي تعصف النسيم في القران  
الكريم . وهكذا نجد أن القرابة بين النص الشعري والنص  
القرآني ليست قرابة تداعيات أو قرابة صور فقط ، بل هي قرابة  
بنية أيضاً . ولا يمكننا أن ننسى هذه القرابة إلا تفاعلاً علقاً بين  
القصيدة والصور القرآنية ، يتم عن رغبة الانحلال والتوحد  
بالنص الأول . وهنا تستدعي ظاهرة التناس ذاتها كل التطير  
الصوفي عن وسعة الشهود ووحدة الوجود . ولم يبق لنا إلا أن

ونجد اللازمة في القصيدة كما يلي :

٣ سلام هي حتى مشرق النور .. سلام /

٩ سلام هي حتى مشرق النور .. سلام /

١٢ سلام غلامي يتكلم قشاً ناعياً وزغباً

١٥ سلام قناع من ليل زحيم

٣٩ سلام هي حتى مطلع الفجر .. سلام /

٧٢ سلام هي حتى مطلع الفجر .. سلام /

٨٨ سلام عنكبوت من دم خشره أن التقاطيع

تشابهن .. سلام /

ويتنوع موقع اللازمة على الصفحة كما يتنوع طولها ،  
أي أنها لا تبدو ظاهرة لكل قاريه ، ولكنها لكونها  
تتكرر ، ولكنها اقتباساً أو تغييراً طفيفاً في نص آية  
قرآنية ، فهي تحمل شحنة دلالية خاصة في سياق  
البصرة ، تمثل ركن الأمان ومقام الاطمئنان في الشاعرة  
الشعرية . والآية القرآنية :

«سلام هي حتى مطلع الفجر» (سورة القدر : ٥)

آية مرتبطة بلبلة خاصة :

«وما أدراك ما ليلة القدر . ليلة القدر خير من ألف

شهر»

(سورة القدر : ٢ - ٣)

وسترى أن القصيدة أيضاً تدور حول ليلة خاصة ،  
ليلة معراج الشاعر ، كما أن ليلة القدر مرتبطة  
بالتنزيل :

«إنا أنزلناه في ليلة القدر» (سورة القدر : ١)

والمعراج هو النظير المعكوس للتنزيل ، وهو يدخل  
في علاقة تكاملية معه ، كما يبين الجدول التالي :

الظاهرة	المعراج	التنزيل
الله	↑	↓
الإنسان		

كما أن التناس القرآني في متن القصيدة يرجعنا بالضرورة إلى  
قراءة جديدة لعنوان القصيدة «قراءة» . وكلمة قراءة غنية  
بالدلالات والمعاني ، ومرتبطة بالقرآن الكريم ارتباطات متعددة  
ومتشعبة ، أذكر بعضها : قراءة تنوع على قرآن فكلامها معنى  
قراءة . وقراءة مرتبطة ذهنياً بالقراءات السبع . كما أن قراءة

لحدث ذي بعد زماني ومكاني . وبهذا فهي تدخل في الخطاب السري . ويمكننا تقسيم القصيدة إلى وحدات سرديّة كما يلي :

1	١ - ٣	غروب الشمس
2	٤ - ٩	النساء يجلين الماء (بعد الغروب)
3	١٠ - ١٥	نوم الطيعة
4	١٦ - ١٩	نوم الشاعر
5	٢٠ - ٢٥	بداية الرؤية
6	٢٦ - ٢٧	رحلة الشاعر
7	٢٨ - ٢٩	مشاعر الشاعر
8	٣٠ - ٣٩	وصف النساء
9	٤٠ - ٤٩	النساء يجلين الماء (قبل الفجر)
10	٥٠ - ٥٣	طلوع الشمس وهبوط الشاعر

وساعدتنا هذا التوزيع على اكتشاف انتظام عملية التسلسل السري في القصيدة . فبالرغم من الصور البلاغية الغريبة ، والمناخ الصوفي السائد ، وكثافة الرموز ، نجد التسلسل سائراً على نسق أرسطي : البداية — الوسط — النهاية . فالتعاقب الزمني غير مفقود فيه . وهكذا نرى أن التشابه بين الإبداع السريالي والإبداع المعطري ليس إلا على صعيد الصورة البلاغية ، ولكنه ليس على مستوى الحكمة ؛ لأن السرياليين حطموا التعاقب الزمني في أعمالهم . إن هناك هيكلًا سردياً في القصيدة يشكل أساساً يسمح لمؤلفها بأن يجمد الصور البيانية ويبتكر . وهل هناك أنسب مكاناً للصور الغريبة من الحلم ؟ والحلم موضوع هذه القصيدة ، وهو مضمونها وشكلها .

ولو راجعنا الانتقال المكاني والتحول الزمني المضمين في القصيدة لوجدنا أنها يستديران وإن كانا لا يتطابقان :

الدورة الزمانية



الدورة المكانية



نبحث عن محي الدين بن عربي المستر في القصيدة ، فنجدته مجازاً مرسلًا على صفحتين في جملة بين قوسين :

٤٢ - (الحروف/أمة من الأمم ، خاطبون ومكلفون)

وهي مطلع باب «ذكر مراتب الحروف» ، من الجزء الخامس من السفر الأول ، من الفتوحات المكية ، حيث يقول ابن عربي في فقرة ٤٤٢ :

اعلم - وفقنا الله ولياكم ! - أن الحروف أمة من الأمم ، خاطبون ومكلفون ، وفيهم رسل من جنسهم ، ولهم أسماء من حيث هم ، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا . وعالم الحروف أقصَح العالم لساناً ، وأوضحه بيتاً . وهم على أنسام كآسام العالم المعروف في العرف (٢٢٥) .

ولن ندخل في ظاهرة النص وتلويحه بالصوفي : مقام «كن» (سطر ٥٥) ، الإشرافيون (سطر ٦١) ، العرفاء (سطر ٦٢) ، المرامسة (سطر ٦٦) والسهروودي (سطر ٧٢) . ولكن أود أن أضيف أن القصيدة محكمة في اختيارها هؤلاء ؛ فالإشراق نظير عكس الإسراء الليلي . تستهل الشمس القصيدة وتكاد تولدها ، فتطغى على القصيدة ثنائية النور والظلام ، وإن كان الظلام مستخدماً بشكل يقبَل إعجابه التقليدية . أما الانتقال إلى الإشرافيين وطلوعهم السهروودي فممهّد له عن طريق شفرة الإضاءة التي ترتبط بالشمس الاستهلاكية . وما لا يغنى على القارئ أن هناك توتراً خلاقاً وتوطئاً إبداعياً لبدا الأضداد . فالظلام سلام والإشراق سلام ، الظلام سلام لأنه ظلام الإسراء ، والإشراق سلام لأنه سلام التصوف الإشرافي .

٢ - السرد والمناخ الشبقي

ليست وقراءة مجرد تعبير شعري عن حال أو مقام . هي قص

# ١ - ..... ، في ركبته جرح بعرض الريح ،

وكلمة العرض ككلمة الأفق تحمل على القاري فكرة الأفق ، كما أن النخل يوحى بالعمود الشاخص . أما الدم والطير فيمثلان الانعراج الذي يتم عند التقاء الأفق بالعمود .

وفي المقطع التالي (٤ - ٩) نجد نساء النهر ، ونجد استخدماً مكثفاً لنون النسوة ، اختياراً من الشاعر لا اضطراراً . وهو بهذا يخلق جواً مفعياً بالأنوثة . ما الملائم الأيقوني لهذا الأنوثة ؟ هو تكرار الدائرة :

## ٥ - خلخيل من العشب - استدارات من

### ٦ - الفضة والطمى ، اشتهاه بلته رغبة الماء ،

ونجد أن الشكل الذي يوحد الخلخيل والاستدارات والرغبة هو الدائرة . في هذين الشعارين مجال يسمح لمقال مسهب عن الأسلوبية والشعر ، ولكن الظروف لا تسمح إلا بوقفة قصيرة . ففي أول قراءة نحس بأن هناك مشكلة في التقطع ، حيث نجد واصله خطية (-) بين «العشب» و «استدارات» فتساءل كيف يركب الشاعر كلمة موحداً بين متباينين كالعشب واستدارات ؟ إلا أننا - بعد التأمل - نجد أن هناك أسباب واصل وتشبيه . فالشاعر يربط بين تعبيرين لا بين كلمتين :

(خلخيل من العشب) - (استدارات من الفضة والطمى)

كما أن الشاعر يتردد على الرثابة ؛ فكل تعبير مضاف هو تنوع لا تكرار :

## خلخيل من العشب

### استدارات من الفضة والطمى

#### اشتهاه بلته رغبة الماء

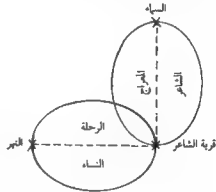
فكل صورة من هذه الصور تنطوي على الدائرة إلا أنها تبعد عن جود القولبة في التركيب . وهكذا يبقى القاري في حالة توتر ذهني متع . ولكن الشاعر لا يكفى بهذا ، فهو يتلاعب مع قاربه على مستوى آخر . ففي صورة :

#### اشتهاه بلته رغبة الماء

يتحتم على القاري أن يستحضر الكلمة التي تبطن ورغبة ، والتي سرعان ما يكتشف أنها ورغبة (وهكذا يتخلط الدائري بالشبي على مستوى الصورة) . ولنحل كيف يتم الاستبدال اللاواعي لرغبة بربقة . إن كلمة «اشتهاه» تفرض تداعيات متعددة ؛ وهي تمثل نقطة إشباع لدلالات مصاحبة لها ؛ فاشتهاه تثير في ذهن المتلقي «الشهوة» و«الآمنية» و«الرغبة» و«الطلب» و«التوق» ، الخ . وتقوم الكلمة ورغبة بالتقاط الداعي الذي يتسجم معها صوتياً ، وهو بالضرورة «رغبة» . وسعة القاري تكمن في تضافر مستويات مختلفة وتنسيقها لتشكيل نسج القصيدة .

ولو تأملنا هاتين الاستدارتين لوجدنا أن هناك دائرة متغلطة ودائرة مفتوحة ، والقصيدة تولد من جدليتهما ؛ من تناظرهما واختلافهما . وهما يشكلان بنية متحركة . فالقصيدة تبدأ في مكان - ونسمة قرية الشاعر - وتنتهي إليه ، كما أنها تبدأ بغروب الشمس وتنتهي بطلوعها . والمرثف السروي بعد الأول وقبل الأخير هو واحد (خروج النساء في طلب الماء) . ولنتنظر ملياً إلى الدورة الزمانية لنرى كيف أن الصعود يتم عبر 8-1 ، ولكن المهبوط يتم عبر 10-9 ؛ أي أن الصعود متدرج كالمسلم ؛ والمهبوط فجائي وانفصاعي ، وربما كان في هذا سر مرتبط بالخلق العضوي والإبداع .

إن الشكل المصغر في معراج الشاعر - كما في رحلة النساء المستمرة في القصيدة - دائري . والرحلة النسائية - ككل الرحلات الأرضية - أفقية المحور . أما المعراج ، وهو رحلة سماوية ، فهو عمودي المحور ، كما يبين الرسم التالي :



وفي القصيدة توظيف شبي للعمود والأفق من ناحية ، ومن ناحية أخرى للدائري والمستقيم (٣٦) . فلنرجع إلى نص القصيدة . تطرح القصيدة منذ أول سطر الدائري والمستقيم كما أنها تحمل من خلالها تداعيات شبيهة :

## ١ - تليس الشمس قميص الدم . . .

لها يربط قرص الشمس وكرويته بقميص الدم . ومع أن الدم مؤشر عنف فهو أيضاً مؤشر الشين والخلق . على الأقل في معجم الشاعر . يقول محمد عفيفي مطرف إهداءه كتب الأرض والدم :

(إلى ولدي الطالبين من دمي عقودين من عنقايد الشهوة للمساءة وشجاعة الحلم وانتظار الشمس والقمر . . إلى ناهد ولؤي) .

وقميص ملطخ بالدم لا يثير في قاريه عرب إلا صورة جرح شبي ، جرح لا مفر منه في جدلية الخلق . وعندما يقع القاري عند إتمام السطر على كلمة «جرح» يكون التواطؤ بين الشاعر والقاري مكتملاً :

٢٩ - والثرثيق والكحل بعينها مرابيا اشتعلت بالظلل  
الواسع -

فهذه السطور الثلاثة مداورة لفظية تدل على أن المهرة  
مهرة عربية . فمتنهما يقول الشاعر «بيت أبي» (سطر ٢٦)  
لا يمكن للقاريء أن يجدد معنى ذلك ، ولكن الشاعر يستعبد  
ليصف المهرة وتوهج حوافرها الذي يمثل أضواءه تحت بين الأندلس  
والأرض وراء النهر ، مستحضراً بذلك امتدادات الوطن  
العربي . ويتناظر أطراف المهرة بأطراف الوطن البعيدة نستنتج أن  
المقصود هو عروبة المهرة . وفي السطر ٢٩ يستعبد الشاعر  
ليصف عين المهرة وهي تمسك الأطلال ، والأطلال ترتبط  
بالتراث العربي كما يفهمه لنا الشعر . وهكذا يوثق هذا السطر  
ما قبله . كما أن لمهرة العربية ليست إلا تخصصاً للخيل العربية  
التي ترتبط في ذهن القارئ بالسرعة والرشاقة والأصالة ، وتوحي  
بالبادية والفرسية . وهكذا يثير هذا المقطع بصورة مناسخة  
عربية .

وتستمر التداينات الشبكية في القصيدة من خلال المقدرات  
والصور والتوسم الدائري :

٣٤ - وتعلو قامي في جسد الحلم :

٣٨ - اتسعت دائرة الأرض

٥٩ - واتسعت دائرة الأرض

٦٠ - السماوات سراويل يفتتن عن خاصرة النهر الحى

٦١ - نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة . . . . .

ولكن حتى لا ينجلى إلينا أن المسألة مسألة عرس عادى يقول  
الشاعر :

٦١ - ..... والإشراقبون المراسمة

٦٢ - والعرقاء يقيمون وليمة الجبل النورى ،  
فالعرس عرس كوى ، توحده فيه الخلائق توحداً لامتناهاً إلى  
آخر ما تيمم الذاكرة من الأعداد .

٦٦ - المراسمة ينسجون بردة السماع والطرب

٦٧ - ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش والطير مستراحا

٦٨ - وكفنا وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث

٦٩ - ورباع وإلى آخر ما تيمم الذاكرة من الأعداد .

وفي هذه الرحلة المحولة يرغل الوطن أيضاً لا الشاعر فقط .  
والرحلة هنا مرادف للتحويل والتجديد والاختصار :

٧٤ - بيت أبي مرغلل في جسد الحلم .

فلا عجب أن نجد الفرات والنيل يغصبان الصحراوات بتوحد  
فيه برين الشيق ونار التجدد :

٧٥ - الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب

وهذا التلاعب والاستعراج الذى يقوم به الشاعر بشكل  
تكتيك القصيدة ويستمر طواها . ولهذا التكتيك بعد إيقاعى  
أيضاً ؛ فالقصيدة تتأرجح بين البيت الذى يشكل وحدة معنوية  
وإعترابية مكتملة ، والبيت الذى لا يكتمل إلا عن طريق  
التضمين المروضى أو التدوير . فالسطر التالي يشكل بيتاً  
مستقياً :

٥٨ - عرفت أنى حل المراج أمشى في مقصورة اليقين الأوحى .

لما السطران التاليان فيمثلان التدوير في القصيدة :

٧٩ - والشمس تولج أطراف الليل في قفازات الأرجوان  
وجوارب

٨٠ - الذهب المسبك وغير المسبك

والتلاعب الإيقاعى بالتدوير يتقاطع مع التلاعب المجازى  
بالتدوير .

والآن لورجعنا إلى المقطع الثالث (١٠ - ١٥) لوجدنا  
القصيدة تنقل إلى جو المذكورة بعد أن كان المقطع الثانى يشع  
أنوثة . ففى المقطع الثالث نفع على :

الحارث (سطر ١٠)

الثعابين (سطر ١١)

الثيران (سطر ١٣)

ولجمع هذه الكلمات الثلاث ثناء صوتياً ، والجمع صيغة ،  
والذكر جنساً ، والمذكورة مدلولاً . فكل من «الثور» و«الثعابين»  
رمز شائع للمذكورة ، كما أن «الملحراث» يرتبط أيضاً بفكرة  
المذكورة في أعمال مطر ؛ حيث يقول الشاعر في قصيدته الأخيرة  
وفرح بالثارة :

أنت الفضاء المحبب والحراث في

كما أن الصورة موجودة في القرآن الكريم :

«نسلقكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم»

(سورة البقرة : ٢٢٣)

وتتصاعد الصور الشبكية ، حيث يترجل الشاعر ليمسقى

٢٦ - مهرة تطلع من بيت أبي :

لكن ما دلالة «تطلع من بيت أبي» ؟ وهنا نسفنا لغة التنقيب  
وعلمة الترقيم (:) التى تشير إلى التراخيص التفسيرية أو التماثل  
المعنى .

٢٧ - تطوى المسافات لما

٢٨ - القفزة والبرق على حافرها ضواً غرناطة والأرض وراء  
النهر .

٧٦ - وسراويل دم مشتر يملعها البحر

٧٧ - فلبس الصحراوات وترين الأرض الواسعة وشظايا  
الحرايب بهاء الصاعقة وخضرة النار  
وأعيرا يكتمل المجاز الشبقي في الدم المختر والماء المتخلف :

٨٦ - انتشرت رائحة النوم الظلامي وقامت قرش الصوف ،

٨٧ - أرجمت أحفنة القطن للتدلة ...

٨٨ - سلام منكوت من دم خثره أن التقاطيع تشابن ...  
سلام /

٨٩ - جسد هجره الماء

٩٠ - وماء هجرته الذاكرة ...

وفي القراءة الاستراتيجية لابد أن نربط بين دلالة « الدم » في  
المقطع الأخير ودلالة « الدم » في المقطع الأول ، لشمائل أطراف  
القصيد ؛ كما أنه لابد أن نحس بعد « ماء » المقطع الأخير بأهمية  
تراكم المائيات في القصيدة :

سطر ٢ :

سطر ٤ :

سطر ٦ :

سطر ٢٨ :

سطر ٣٢ :

سطر ٣٣ :

سطر ٤١ :

سطر ٤٣ :

سطر ٤٦ :

سطر ٤٧ :

سطر ٦٠ :

سطر ٦١ :

سطر ٦٤ :

سطر ٦٥ :

سطر ٧٠ :

سطر ٧٥ :

سطر ٧٦ :

سطر ٨٩ :

سطر ٩٠ :

وتراكم المصطلحات المائية المشرية يخلق سيرة في القصيدة .

أما من الناحية السمعية فيقوم الشاعر بخلق إيقاع شبقي عن  
طريق تكرار تصاعدي وموسي . فسطر ينحو نحو استخدام  
كلمات تكرر وحدات صوتية في داخلها ، كما في « الشراشف »  
( سطر ٢٣ ) و « الحشاش » ( سطر ٨٢ ) ، كما أنه مولع  
بالمحاكاة الصوتية ، أي اختيار كلمات تدل صوتيا على معناها ،  
كما في « تصهل » ( سطر ٧٣ ) و « همهمة » ( سطر ٨٢ ) . كما  
أن طغيان حرف السين في القصيدة جعل نحو يفرق الاستخدام  
المعاني له في الكلام وفي الشعر وحتى في القصيدة المطرية ، له  
دلالة . وتقوم السين في القصيدة بخلق مناخ خاص ، مناخ  
حميمي ، لأنها توحى بالحمس . كما أن أي قاري - ويبدو  
الرجوع إلى عملية إحصائية - سيحس بطغيان حرفي الفاء  
والضاد في السطور التالية :

٦٣ - السهروردي يتنفس مله الفضاء ويقسم الحيز والسلك

٦٤ - النيل المفضض ، ويأكل مله القروض

٦٥ - ويشرب مله القفيض الذي لا يتقطع

وأنا لأعرف إن كان لهذه الحروف المتواردة قيمة مسترة ، كان  
يكون لها معنى يمكن استخراجه على طريقة الجفر ، أو لها قيمة  
مكتونة توازي استخدام الحروف في بداية بعض السور القرآنية  
( فواتح السور ) . ولكن ما أعرفه ولا أشك فيه هو أن تكرار هذه  
الحروف يخلق مساحات مجنّسة غرض ، وموسيقى داخلية .  
ولهذا فله قيمة جمالية ووظيفة شعرية .

٣ - خصوصية المجاز المطري

كما نجد للبحر الأول في القراءة الاستكشافية وظيفة جمالية ،  
حيث توصل القاري إلى شعور غامر بالتماسك ، كذلك نجد في  
أول الأمر غرابة في المجاز ولامالوفية في الصور عند مطر . لكن  
لهذا وظيفة شعرية في القصيدة أيضاً ، فهي تجعلنا نحس ببيكاره  
اللغة وكأننا آدم يتعلم الأسماء . وهي تدهشنا ونوقفنا ونرجعنا من  
جنبد . وعند التأمل نجد أن ما كان يبدو لنا مجازاً غريباً يصبح  
شذرة متزعة من أصعاقنا ، وما كان عريضة لغة يصبح إيقاعاً ،  
وما كان شطحا أسلوبيا يصبح مؤشرا ذاتيا وسرا مكتوناً . فالصور  
المكتملة عند مطر ليست إلا خزون الذاكرة وزاد التذكر ، كل  
صورة يرمع بفتح لو المهلكة ، وقلمها لمول في عجلتنا ...

١٢ - سلام ظلامي يتكوم قشا ناعما وزغبا .

من يقرأ هذا البيت فلا يجد فيه صدى ؟ ومن منا لا يسترجع  
عن طريق هذا البيت إحساسه الخاص بماء خالص في مكان  
خاص ويعبره الظلام سلاها ويردا ؟ وكيف يمكننا أن نوصل إلى  
الأخريين هذا الشعور الغامض المنسي ، الرقيق الناعم ، إلا  
بافتراض كلمات الشاعر :

١٢ - سلام ظلامي يتكوم قشا ناعما وزغبا .



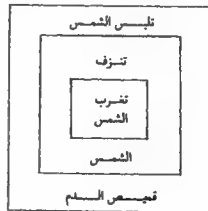
ومن منا لا يصلح فرحا بجملة الصورة التي تكشف له أسرار القرفة :

٥٧ - ..... قصوة الاستحضار بمد من صور الذاكرة الملهمة

وهكذا تقع بين سطر وآخر على صور تترننا وترفع القمع عن ذكرياتنا . كما تفاجئنا أحيانا صور في متهم الغرابة المجازية ، تكشف لنا عن صورة صادقة لواقع معيش . فمطلع القصيدة ( سطر ١ - ٢ ) يصور لنا الغروب في الريف العربي من الخليج إلى المحيط ، بشمسه وأفق ، بطيره ونخله . وسأنتوقف عند المطلع ، انطلاقا من نظرية إدوارد سعيد النقدية ، التي تؤكد دور البدايات في التشكيل الفني والأدبيولوجي (٣٧) .

يستخدم الشاعر الشمس بوصفها رمزا إشرافيا ، وتذاعيات شغية حسية . وصورة واقع رموي . وهذا التكثيف الدلالي هو طابع مطر الشعري . ولو حللنا الصور في السطر الأول من القصيدة لوجدنا جانباً من خصوصية المجاز الطري .

« تليس الشمس قميص الدم ، في ركبته جرح يعرض برعش الريح » . فالصورة الأولى « تليس الشمس قميص الدم » تمثل ما أطلق عليه « الاستمارة الوليدة » ، أو ما يسمى بالإنجليزية telescoped metaphor - كما يقول البلاغيون العرب - تشبه حلف من المشبه أو للمشيبه . ويتناظر هذين المصطلحين ماسماه وتشارلز J. A. Richards بالمحمول tenor والمحمول vehicle . فلو رجعنا إلى « تليس الشمس قميص الدم » وجدنا أنها مشبه به . أما المشبه فهو « تنزف الشمس » . ولكن « تنزف الشمس » بدورها استمارة ، وهي مشبه به . أما المشبه الذي تؤدى له فهو « تغرب الشمس » ، كما بين الجدول التالي :



وغني عن القول أن هذه التوليد الاستعماري أو التريخ المجازي تكثيك شعري يوازى ما فعله شهر زاد عند قصها لحكايات ألف ليلة وليلة (٣٨) .

كما أننا لو رجعنا إلى صورة « في ركبته جرح يعرض الريح » لوجدنا أنها مجاز ذهني conceit ، يبدو لأول وهلة غريبا لاسمقولا ، إلا أن الغربة سرعان ما تنتشع ليحل محلها شعور بالانتماء ، بعد اكتشاف قواعد التشبيه والتناظر . فمرض الجرح بمرض الريح ، وهو تشبيه غريب لأننا غير متعودين على التحدث عن مرض الريح وطولها ، لأنها غير ملموسة . ومرض الريح ليس سلفا تقاس ؛ فهو بعد لامتناه يوازى الأفق . وهذا ما ترمى إليه الصورة ؛ فالجرح جرح عرضه غير محدد ، واسع وفسيح كالريح . وهذا مقبول فكريا ، بل مستحسن ، لأننا نتعامل مع جرح مجازي ، ومن السخف أن يكون لجرح مجازي عرض محدد بالمسطرة . فإما كان يبدو لنا صورة ملققة يكشف عن مقارنة مفيدة . وهكذا نرى أن الإغراب ليس من أجل الإغراب ، بل من أجل حشد معان بشكل مثير ذهنيا وحسيا .

ولو تأملنا علاقة صورة « في ركبته جرح يعرض الريح » بما قبلها وما بعدها لوجدنا نظاما مجازيا ، فالصورة لا تترامح ولا تتكسب بقدر ما تولد وتواصل . ففي الصورة الأولى من القصيدة « تليس الشمس قميص الدم » ، نجد الشمس نازقة ، وبعدها نجد عضوا من أعضاء الشمس المجسدة وهو الركة ، ثم نجد في هذه الركة جرحا ، ومن ثم نلاحظ عرض الجرح ونفاته ، كل هذا في استمارة تشيلية . هذا التخصيص والحس بدقائق الأشياء وتقاضيلها الحسية ، ووصف ماضو مجازي واستعماري وصفا دقيقا - كل هذا يبعد المشهد ، ويجسم الصورة فلا تبقى مسطحة ، بل تتكسب بعدا ثالثا . يتقاطع مطر في هذا التجسد الواقعي لما هو رمزي ووهي مع أساليب القص عند « كافكا » و « جوارثيا ماركيز » .

ولو رجعنا إلى الصورة التي تآل بعد « جرح يعرض الريح » ، وهي : « الأفق يتابع دم » ، لوجدنا أن الصورة الثانية نظير للصورة الأولى ، وكان الصورة رأت نفسها في المرآة . فكما أوضحنا ، « جرح يعرض الريح » تعني « جرح يعرض الأفق » . كذلك « الأفق يتابع دم » تعني « أفق يتزف دما » ، أو - بعبارة أخرى - « أفق يجروح » . ولا يقف بين « الجرح يعرض الأفق » و « الأفق المجروح » إلا المرآة .

وهناك سطور قد تبدو مقحمة أو ناتئة في القصيدة عندما يقرؤها قارئه قراءة ثرية لا شعرية ؛ أي يتعامل مع تسلسل القصيدة عبر نموذج ثري . فشلا المقطع الثاني من القصيدة ( سطر ٤ - ٩ ) يصور النساء في فعاين إلى الهر بلبل الماء . والمرأة الريفية لا تخرج إلا قبل شروق الشمس وبعد غروبها حشمة وسياه ، حتى لا تكشف الشمس من وجهها . ولكن لماذا تبتاكي النساء ؟

A - يكتيك بكاء طازج الدفء . . .

الناطق الثرى لن يفسر لنا هذا البكاء فلا داعي له ؛ أما

٢٥ - وجهي ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو ...  
والشجرة ليست شجرة نباتية بل استعارة ! هي شجرة الحياة  
( الروحية ) عندما تنحضر وتنم .

وهكذا نرى - بعد استقراء « قراءة » - كيف يتحول النص  
إلى بياض عجز تفيض بالدلالة . فمفوض المعنى ناتج إما عن  
كسل القارئ أو استعجاله أو انصرافه عن النص . فالقارئ  
الذي يطلب الاستهلاك السريع للصورة والمجازات لن يجد غرضه  
في القصيدة المطرية . فشر مطر يطلب بإسهام القارئ في  
عملية القراءة . وهذا الإسهام يتجاوز مرحلة « الاستقبال »  
لتصل إلى مرحلة « العمل » ؛ فالقارئ « يعمل » ذهنياً قبل أن  
يستمتع بالقصيدة . والعمل في المفهوم الماركسي تحويل إلتاجي  
يقوم به قائل . وهذا الفعل يحدد هوية قاعه . ولهذا قلت في  
البداية إن استقراء المستغلن مؤشّر هوية .

بقي أن أقول إنه لا بد من التوقف وإن كان هذا الانتهاء ليس  
انتهاء . لكنني لأرجو أن يكون في هذا معنى ما ، لقارئه  
ما يجعله يودع - في يوم ما - المراقء القديمة والأرض المستقرة ،  
متدفقا إلى خطر الإبحار ولذته . ففي هذه المرحلة ليس من رجوع  
حتى وإن عادت السفينة ، لأن الذي يرجع هو آخر .

المطق الشعري فيمهد للبكاء عبر صور الجرح وفكرة الترويب  
التي تثير الأسى واللوعة والألم . فالبكاء هنا استجابة لإحباطات  
وتداعيات مرتبطة بالإطار الزمني وصورة ، والتراسل بين الزمان  
والمكان والأشخاص وكأنهم نسج واحد ، يمثل سمة من سمات  
مطر الشعرية . والمسألة ليست مسألة استعارة يتم فيها نقل صفة  
ما من نوع إلى نوع آخر . نجد عند مطر ما يمكن أن يسمى  
بتراسل الأنواع ، حيث تتجاوب النساء مع الشمس في جلدية  
المجاز . كما يتجاوب الشاعر مع رسوم شراشفه الشجرية التي  
تعديه بشجرتها فيقلب أوراقا وثمارا وأغصانا :

٢٣ - ترجمت عن رسوم الشراشف ورائحة المخذلات

٢٤ - فهل تركت الأغصان على وجهي رسوماها الشجرية  
البارزة !!

٢٥ - وجهي ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو ...

فالاستعارة أشبه ما تكون بتوحيد نوعين أو حاستين ، أو حلول  
إحداهما في الأخرى . أما التراسل فاشبه ما يكون بالجليل بين  
نوعين أو حاستين يكون بينهما حوار . ونجد في شعر مطر التراسل  
والاستعارة وأحيانا تفاعلها . يتحول الشاعر إلى شجرة عن  
طريق التراسل :

## الهوامش

● من قصيدة « لثة ليس ناكها » - جريدة الثورة ( العراقية ) ، للمحق  
الثاني ، ١٩٧٨/١١/٢٦ .

●● Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* ( Paris: Seuil, 1973 ) p. 59.

( ١ ) ولد محمد عفيفي مطر في ١٩٣٥/٥/٣٠ في قرية رملة الأنجب  
بمحافظة الشرقية في مصر ، وقد قضى فيها طفولته وصباه ، وأنهى  
دراسه الابتدائية والمتوسطة والثانوية في المحافظة - التحق بجامعة  
عين شمس ، وكان مرافقا بين القاهرة ( الجامعة ) وقريته رملة  
الأنجب ، وتخرج بشهادة ليسانس فلسفة عام ١٩٦٦ . عمل مدرسا  
للفلسفة في كفر الشيخ في الدلتا ، ومدرس الصحافة الأدبية في العراق  
بين ١٩٧٧ - ١٩٨٣ وهو يقيم الآن في قريته . راجع لمزيد من  
المعلومات عن خلفيته الثقافية خضير عبد الأمير « حوار مع الشاعر  
محمد عفيفي مطر » الطليعة الأدبية السنة ٦ ، العدد ٧ ( تموز  
١٩٨٠ ) .

( ٢ ) نشر محمد عفيفي مطر الدواوين التالية :

من دفتر الصمت دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٦٨ .

ملاص من الوجه الأبداني قيس ( بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٩ )

الجرح والفرح دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢ )

رسوم على قشرة الليل ( القاهرة : دار آفون ، ١٩٧٢ )

كتب الأرض والدم ( بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢ )

شهادة البكاء في زمن الضحك ( بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ )

والنهر يلبس الأكنة ( بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٥ )

يتحدث الطي ( القاهرة : مدبولي ، ١٩٧٧ )

كما أن للشاعر دواوين لم تنشر :

مكابدات الصوت الأول

رباعية الفرح

أنت واحداهم ، أمضائك انتشرت

وللمزيد من المعلومات عنها راجع : محمد عفيفي مطر « الملحمة

الشعرية شجاعة انقلابية نادرة » ( مقابلة في الأسبيل ، السنة ٤ ،

العدد ١٦٩ ( ١٧ أيار/مايو ١٩٨٨ ) .

وبالإضافة إلى الدواوين فله قصائد منشورة في مجلات وجرائد

خلفه ، أشهر منها إلى قصائد ما بعد « قراءة » ( التي تكتمت من

المثور عليها ) :

« دعة هي القصيدة » - الثورة ١٩٧٧/١١/٢٤ .

« امرأة ... إشكاليات علاقة ، الألام ، السنة ١٢ ، العدد ٢

( تشرين الثاني ١٩٧٧ ) .

« هل الانتظار هو الألام ، السنة ١٣ ، العدد ٢ ( آذار

١٩٧٨ ) .

- (٩) له مؤلفات عدة . راجع على الأخص :  
Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Port Worth: The Christian University Press, 1976).
- (١٠) مصطلحي ناصف ، نظرية للمعنى في النقد العربي ( القاهرة دار القلم ، ١٩٦٥ )  
\_\_\_\_\_ مشكلة للمعنى في النقد الحديث ( القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ ) .
- (١١) نصر حامد أبو زيد ، الاتجاه المعطى في التفسير ( بيروت دار التنوير ، ١٩٨٢ ) .  
\_\_\_\_\_ ، فلسفة التحويل ( بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ ) .
- (١٢) استخدم تعبير الدلال المفلول كما استخدمها سوسير . لقد ميز سوسير في الملائمة اللغوية بين الدال *Signifiant* وهو الجانب الصوري من الكلمة ، والمندول *Signifié* وهو المفهوم المعنى للكلمة . راجع :  
Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* ( New York: Philosophical Library, 1959)  
وترجمت التي مشترقياً في قراءات في السيميوطيقا ، إشراف سوزا قاسم ونصر حامد أبو زيد .
- (١٣) الناصف هو تفسيري نص لنص آخر أو استدلاله . وفيه يتم تقاضل علاق بين النص المستحضر بكسر الضاد والنص المستحضر بفتح الضاد .  
راجع المجلد الخاص بموضوع الناصف في المجلتين الأدبيين :  
Poesque 27 ( 1976 ) .
- ألف : مجلة البلاغة للقارة ( ١٩٨٤ ) .
- (١٤) راجع مقابلة بختوان و محمد عفيفي مطر بقول . . . في ملحق الفجر الجديد ١٩٧٧/٩/٢٧ .
- (١٥) أدرنيس ، الثابتات والمشتبوه III ، II ، I ( بيروت : دار العودة : ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ) .
- (١٦) راجع علاقتها بصورة خاصة بقصيدة « كتاب للنس والمدينة » - الكاتب السنة الثامنة ، المجلد ٩٢ (نوفمبر ١٩٦٨) ص ٩٤ - ٩٩ .
- (١٧) كما أن مفهوم الذاكرة الذي يتجاوز للنطق يمكن أن يرتبط بمفاهيم جبرية كشفت لنا منها نظرية النسبية وحساب التفاضل ( الضايفات والتكامل ) والمفاهيم الأكاديمية . حيث توصل العلم إلى تمييز غير مقبول منطقياً ولكنه صحيح وبتدريسي ، كالتمييز بين نوعين من اللاتنامي . أحدهما أكبر من الآخر . ومن الطريف أن العالم كاتنور George Cantor ( ١٨٤٥ - ١٩١٨ ) الذي اكتشف هذا النوع الجديد من اللاتنامي الذي فوق اللاتنامي المعروف سابقاً . وقد أطلق عليه اسم حرف : ألف . وإن كان هذه الاكتشافات دلالة فهي أن هناك منطقاً رياضياً إنشائياً و يتجاوز منطق النطق الإنشائي « . واعتقد أن للشعر قرابة به .
- (١٨) راجع مقمعة محمد عفيفي مطر لديوان :  
على يوسف قنديل ، كاتبات على قنديل الطالعة ( القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ) ص ٣ - ٢٠ . كما نشرت طبعة أخرى من الديوان في دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٢ .
- و أول الحلم آخر الحلم - « أطلق حرية ، السنة ١٣ ، المجلد ٨ ( نيسان ١٩٧٨ ) .  
« زجر الطير » اللغة العربية ، السنة ٥ ، المجلد ١٠ ( تشرين الأول ١٩٧٨ ) .  
« فرح بالتراب هو الصبي » الثورة ٤/٤/ ١٩٧٨ .  
« ليست النجوم ولا الماء » الثورة ٨/٨/ ١٩٧٨ .  
« ناته ليس ناته » الثورة ١١/١٦/ ١٩٧٨ .  
« امرأة تليس الأخضر دائماً ورجل تليس الأخضر أحياناً » الثورة ١٦/٤/ ١٩٧٩ .  
« غنائية حجر الرائد والمعهد » الثورة ٦/٦/ ١٩٧٩ .  
« فرح بالله » - الفكر العربي المعاصر ، المجلد ١٠ ( شباط ١٩٨١ ) .  
« فرح بالتراب » - الأعلام ، السنة ١٧ ، المجلد ٩ ( أيلول ١٩٨٢ ) .  
وقد نشرت القصيدة الأخيرة أيضاً في مجلة إبداع المصرية . السنة ٧ ، المجلد ٣ ( مارس ١٩٨٤ ) .
- (٣) محمد حافظ ديب و أحزان يديا و الألباب السنة ١٩ ، المجلد ٤ ( أيلول ١٩٧١ ) ص ٧٥ - ٧٩ .  
صبري حافظ ومن دخلت . . الصمت الأدب ، السنة ١٧ ، المجلد ٨ ( آب ١٩٦٩ ) ص ٥١ - ٥٦ .  
نفسه محمد قنديل و بين البكاء والضحك شهادة لكل أوان . . الأعلام ، السنة ١٦ ، المجلد ٣ ( كانون الثاني ١٩٨١ ) ص ١٢٨ - ١٤١ .  
« عز الدين إسحاق ، الشعر العربي المعاصر ( القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ) ص ١٦١ - ١٦٤ .  
على عشرين زائد ، استعداه الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ( طرابلس : الشركة العامة للنشر ، ١٩٧٨ ) .  
ص ١٤٩ - ١٥٠ ، ص ٣٦٠ - ٣٦٢ .  
\_\_\_\_\_ ، من بناء القصيدة العربية الحديثة ( القاهرة : دار العلوم ، ١٩٧٨ ) ص ٨٩ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .  
عمود أمين العالم : « دالة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصل » ( بحث قدم في ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر في الجامعات ، تونس - ٤ / ٥ / ١٩٨١ ) .  
« دفعت سلام وفتنصرى يا مياه الكتابة » إضافة ٧٧ ، المجلد ٧ ( ديسمبر ١٩٧٧ ) ص ٥١ - ٥٦ .
- (٤) H. J. C. Grierson, *John Donne, Vol. II* ( London : Oxford University Press, 1912 ).
- (٥) William Empson, *Seven Types of Ambiguity* ( Harmondsworth: Penguin, 1977 )
- (٦) راجع بصورة خاصة أعمال ياكوسين عن لغة الشعر :  
Roman Jakobson, *Questions de poetique*, Paris: Seuil, 1973 )  
\_\_\_\_\_ *Sound and Meaning*, ( Cambridge. MIT Press, 1978 )
- (٧) Michael Riffaterre, *Semantics of Poetry* ( Bloomington: Indiana University Press, 1978 )
- (٨) تقع أعمال بيرس في مجلدات عدة : راجع على الأخص :  
Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. II ( Cambridge. Harvard University Press, 1932 ) .

Andrew Welsh *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

راجع (٢٤)

Miguel Asín Palacios, *Iskane and the Divine Comedy* (London: Frank Cass, 1926).

(٢٥) يحيى الدين بن عري ، الفتوحات المكية ، السفر الأول ( القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٧٢ ) ص ٢٦٠ .

(٢٦) لتعريف مصطلح « الشبق » راجع محاضرة أنطالون : الوليمة Plato, *The Symposium* ( Harmondsworth: Penguin, 1979 ).

Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975).

راجع كتابي : (٢٨)

Ferial Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980).

(١٩) راجع حوار شوقي فهميم مع محمد عفيفي مطر بعنوان « الحلم منتج في رؤية العالم ، ومنتج في تغير العالم » . المرقى ١٩٧٧/٨/٢٦ ، بالإضافة إلى المرجع السابق .

(٢٠) راجع كتاب إدوارد سعيد الأخير :

Edward Said, *The World, the Text and the Critic*. ( Cambridge: Harvard University Press, 1983 ).

وتقدمي له بعنوان « نقد النقد » فصول ، ١٧ - ١ ( أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣ ) ص ١٨٥ - ١٩٧ .

(٢١) راجع أثر تصميم الصفحة الشعرية على دلالتها في مقال : Gerard Lapachien, *The Poetic Page: A Semiological Study* A-III: *Journal of Comparative poetics*, no. 2: (1982) pp. 51 - 66

(٢٢) عدي روية ، معجم مصطلحات الأدب ( بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ ) ص ٤٦٩ .

(٢٣) راجع

## قراءة •

محمد عفيفي مطر

- ١٠ ضمت الحفول ركبتيها واستراحت أسنة المعاريث
- ١١ وتامت الثعابين
- ١٢ سلام ظلامي يتكوم قسا ناعها وزغيا
- ١٣ والثيران أخفت واقفة تنكسر أنجم الليل في
- ١٤ حفاقاتها الفسفورية الغائبة ..
- ١٥ سلاماً تتأع من ليل رحيم
- ١٦ تام النصف المهلك ولم يستيقظ النصف الحي
- ١٧ وعملت الأرض من كل دابة
- ١٨ فإذا فطيت صلاة العنمة وأقبلت ملائكة الحلم وأشرق
- ١٩ النوم ينور شمسه الحضراره وأبته المبصرة

- ١ تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبتيها جرح يمرض
- ٢ والأفق يتابع دم مفتوحة للطير والتخل ..
- ٣ سلام هي حتى مشرق النوم .. سلام /
- ٤ ونساء النهر يطلعن :
- ٥ خلاخيل من المشب - استدارات من
- ٦ الفضة والطمس ، اشتهاه بلبلته رغبة الماء ،
- ٧ تصايين على الطير ، وبالشيلان يمسح زجاج الأفق ،
- ٨ ييكن بكاء طازج الدفء ..
- ٩ سلام هي حتى مشرق النوم .. سلام /

• من الأتلام ، السنة ١٢ ، العدد ١٠ (فوز ١٩٧٧) ص ٥٤ - ٥٧ .

- ٢٠ فبرحة منه علمت أعضاء النهار وفصحت في النصف  
المالك
- ٢١ نائلة والتفت بالنصف الحى
- ٢٢ وقامت قيمة الرؤية :
- ٢٣ ترحلت من رسوم البشراف ورائحة المخدات
- ٢٤ فهل تركت الأشعية على وجهي ورسومها الشجرية
- ٢٥ وجهي ورق يتطاير وتمازج يساطن وأفزع تنمو ..
- ٢٦ مهرة تطلع من بيت أبى :
- ٢٧ تطوى المسافات لها ،
- ٢٨ الفضة والبرق على حافرها ضوياً خر ناطة والأرض وراء
- ٢٩ والزيق والكحل بعينها مرأيا اشتعلت بالطلل الواسع ،
- ٣٠ تملو قاصى في جسد الحلم ، أنسى ،
- ٣١ الشجر الطالع في وجهي معقود ،
- ٣٢ ودمع طازج الحشرة مكتوب على وجهي يتابع
- ٣٣ وتعلو قاصى في جسد الحلم :
- ٣٤ سهيل وردة خافقة في عروة القلب ،
- ٣٥ يتابع دم معتمة تصحو ،
- ٣٦ خيول طلعت من جزء (نم) ،
- ٣٨ اتسعت دائرة الأرض ..
- ٣٩ سلام هي حتى مطلع الفجر .. سلام /
- ٤٠ ركني مفصورة في طرف الألق ووجهي ازدحت فيه
- ٤١ الكتابات البروتى الورق الأخضر والماء
- ٤٢ (الحسروث) أمة من الأمم ، غساطيون ومكلفون
- ٤٣ الطيور انفجرت في قبة الربيع كما تنفجر البئر ،
- ٤٤ تذكرت ، هو الألق الأريكة /
- ٤٥ جسدى مفصورة أملك ملكاً لم يكن لي ليس للغير ،
- ٤٦ تذكرت ومن تحي نهر الصور الحية يجرى
- ٤٧ واليتابع تواشجن كما أنقى ..
- ٤٨ تذكرت لجماعت كرة الأرض وجماعق السماوات
- ٤٩ وأبدلن ثياباً بناب
- ٥٠ المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس فكري بالأنى
- ٥١ وما ليس أنى بالذكر
- ٥٢ وفرح القوى الأرضية وهين قوة الاستحضار بمد من
- ٥٣ صور الذاكرة للمهمة
- ٥٤ فاستحضرت من الأنظمة والصور والسماح الطيب على ما ألتقى
- ٥٥ وطال الوقوف في مقام دكن
- ٥٦ واستلأ الفرح بالأستلة الغضة
- ٥٧ وتعدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة ويراعم الحيرة
- ٥٨ فمرلت أنى على المراجح أنقى في مقصورة البقن الأوحده
- ٥٩ واتسعت دائرة الأرض ؛
- ٦٠ السماوات سراويل يتفتن عن خاصرة النهر الحى
- ٦١ نائلة تحت سراويل البحر مفتوحة ، والإشراقيون الحراسة
- ٦٢ والمرفقه يقيمون وليمة الجدل التورى ،
- ٦٣ السهر وردى يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز والسماك
- ٦٤ النيل القفص ويأكل ملء القفص
- ٦٥ ويشرب ملء القفص الذى لا يتطلع
- ٦٦ الحراسة ينسجون برده السماح والطرب
- ٦٧ وغرشنا للقبيلة النيلة والوحش والطير مستراحاً
- ٦٨ وكفناً وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق متى وثلاث
- ٦٩ ورياح وإلى آخر ما تمهية الذاكرة من الأعداد .
- ٧٠ نساء النهر يكشفن عن الساق النحاسية والطمى وحشب
- ٧١ الخليفة الطالعة من كل نوم
- ٧٢ سلام هي حتى مطلع الفجر .. سلام /
- ٧٣ مهرة تصهل في بيت أبى ،
- ٧٤ بيت أبى يمرحل في جسد الحلم ،
- ٧٥ الفترتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب
- ٧٦ وسراويل دم متشرب بخلعها البحر
- ٧٧ فتلبيس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا
- ٧٨ الحرائب يبهام المصافقة وغضيرة النار
- ٧٩ والشمس تسولج أطراف الليل في قفازات الأرجوان وجواب
- ٨٠ الذهب المسبوك وغير المسبوك
- ٨١ صاعلة هي ومليئة
- ٨٢ هابط هو إلى هممة الحشايش وتلاصق الدويبات
- ٨٣ وزواحف السمى
- ٨٤ ضالقت الخطوة ..
- ٨٥ في مرقة النصف النهارى التفت ،
- ٨٦ انتشرت رائحة النوم الظلامى وقامت قرش الصوف ،
- ٨٧ ارتحت الحقة العطن المتدلة ..
- ٨٨ سلام حكيوت من دم عشره أن الضايطع تشابه .. سلام /
- ٨٩ جسد يجرحه الماء
- ٩٠ وماء هجرته الذاكرة ..

## يوسف القعيد .. والرواية الجديدة فدوى مائل - دوجلاس

هل توجد رواية جديدة مصرية ؟

عندما نستخدم مصطلح « الرواية الجديدة » نقصد به الحركة الروائية التي بدأت في فرنسا في الخمسينيات من القرن العشرين ، والتي أطلق عليها هذا الاسم : *Nouveau Roman* . وتتميز هذه الحركة بعدة خصائص تجعل منها تمييزاً عن « الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية »<sup>(١)</sup> . ولكي نميز - في هذه الدراسة - بين « الرواية الجديدة » التي تعبر عن الحركة الفرنسية في الرواية ، والرواية الجديدة التي تعبر عن التجديد أو الخدعة في الرواية ، سوف نقصر عبارة « الرواية الجديدة » على الحركة المعنية في الرواية ، أي *Nouveau Roman* ، في حين نستخدم عبارة « الرواية الحديثة » لنعني خدعة الرواية<sup>(٢)</sup> ، أو تجديداتها بشكل عام .

ومن أشهر الروائيين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الجديدة : آلان روب - جرييه ( *Alain Robbe-Grillet* ) وميشيل بوتور ( *Michel Butor* ) وكلود سيمون ( *Claude Simon* ) ، على سبيل المثال . وسوف نركز في هذه الدراسة على بعض روايات يوسف القعيد ، حيث يبدو لنا أنه يستخدم في أكثر من رواية من رواياته الكثيرة طرائق أو أساليب تشابه طرائق الرواية الجديدة .

الصوت المباشر لراوي معاصر ضمناً . هذه هي الطريقة التي يسلکہا جمال الغيطاني - على سبيل المثال - عندما يضع أمام القارئ نصاً حديثاً مسبوکاً على غرار نص قديم ، كأن يكون - مثلاً - نصاً تاريخياً من عصر المماليك<sup>(٣)</sup> . وهذه الطريقة تغير - بالطبع - صيغة النص الخارجية ؛ إذ تتضمن الرواية أنواعاً مختلفة من النصوص ، كنداءات أو فتاوى أو حتى أبيات من القرآن<sup>(٤)</sup> . ونتيجة لتغير الصيغة الخارجية تتغير أيضاً طبيعة السرد الروائي ، أي طريقة تقديم الحكاية .

ومثل هذه الطريقة في تغير شكل الرواية التقليدية أو بنائها واحدة من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً في الروايات المصرية

إن الخدعة في الرواية المصرية في السبعينيات قد أصبحت معروفة . وقد عالج عدة نقاد الأشكال الجديدة المستخدمة عند رواة هذا الجيل<sup>(٥)</sup> . والحق أن الرواية الحديثة في مصر قد صارت - من خلال كتابة عدة مؤلفين - تيراوتيا في التحديد والتصنيف التقليديين للرواية . وبما أننا نهدف في هذه الدراسة تقديم تاريخ أدبي شامل للرواية الحديثة في مصر ، فسوف نعرض في إيجاز الأشكال المختلفة للرواية المصرية الحديثة .

ولعل النوع الأشهر والأوضح من هذه الأشكال هو تلك الذي يتجه إلى خلق خرافة نصية ( *Textual Fiction* ) تحمل عمل

ثلاث روايات من نتاجه الروائي الأخير : « شكواوى المصري الفصيح : نوم الأضياف »<sup>(١٠١)</sup> ، و « الحرب في بر مصر »<sup>(١٠٢)</sup> ، و « يحدث في مصر الآن »<sup>(١٠٣)</sup> .

وفي رواية « يحدث في مصر الآن » يدعونا الراوى إلى خلق الرواية مع المؤلف . ونحكي لنا هذه الرواية حكاية شخصية الديش في عاصمة البحيرة ، الذى يحتاج إلى المعرفة ليقم شئون عائلته . غير أن طريقة توزيع المعرفة نفسها كانت تمثل مشكلة أمامه ؛ إذ كانت إما توزع على الخوالم من النساء فحسب ؛ ولم تكن زوجته حلالاً . لكن الديش يحصل على المعرفة ؛ ويبحث به إلى نقطة البوليس ، ومن ثم يتوقى . ونقرأ بعد ذلك عن التحقيق وعن الأحداث التى أدت إلى هذا الحال . وفى نهاية الحكاية يقدم إلينا النص تقريرين يتصلقان بالديش . يقول التقرير الأول « إنه لم يكن هناك شخص اسمه الديش »<sup>(١٠٤)</sup> ، فى حين يصور التقرير الثانى الديش رجلاً خطيراً له موقف من الدولة . ويكرى هذا كله إلى إيان زيارة نيكسون لمصر . وهذا يعنى أننا نشاهد أحداث الشخصيات فى الرواية في سياق أحداث سياسية .

أما رواية « الحرب في بر مصر » فتعكى لنا حكاية تجري أيضا فى الريف المصرى ، حيث نجد عدة البلد يحاول أن يحول دون أن يؤخذ ابنه إلى العسكرية ، فيطلب المساعدة من المتعهد الذى يقدم بعمل وأشياء خارجة عن القانون<sup>(١٠٥)</sup> . والحيلة التى استخدمت لتحقيق هذا الهدف هى ذهاب ابن الحفير - المسمى مصرى - إلى العسكرية بدلا من ابن العمدة . وبالرغم من أن هذه الحيلة لا تعجب الحفير فإن قراره كان مرتبطا بالوضع السياسى ، ويأتى المحكمة قد حكمت بمسودة الأرض إلى العمدة . وما أن الحفير هو غير العملة الخاص ، فإن زوجته تعتقد أن العمدة قد يترك له أرضه . فليذهب مصرى إذن إلى العسكرية بوصفه ابن العمدة وليس ابن الحفير . ويعترف مصرى بالحكاية لصديق له فى العسكرية قبل أن يستشهد . وفى أثناء نقل جثة مصرى إلى بلد تظهر المشكلة ، ويعقب ذلك التحقيق . لن ترجع - على سبيل المثال - حقوق الشهيد ؟ لكن العمدة لا يعترف إطلاقا . وعندما يلعب المحقق إلى الدسول الكبير يقول له هذا الدسول : « الفلاحون فى البلد ضحكوا عليك . لفتوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية »<sup>(١٠٦)</sup> . ويعقب إنه يمد التحقيق كأنه لم يكن<sup>(١٠٧)</sup> . وفى هذه الحالة يصعروف المستحق لسؤال الشهيد المسجل فى الأوراق الحكومية ، ألا وهو العملة .

ولعل الرواية الأهم من كل روايات يوسف القعيد التى نعالجها هى روايته « شكواوى المصري الفصيح : نوم الأضياف » . وتروى لنا هذه الرواية مغامرات مؤلف ، كتب رواية وسمعا « شكواوى المصري الفصيح » ، ولها نلتقى بهذا المؤلف ونجربته الكتابية ، ومن ثم بمغامراته مع النقاد . ومن هنا يتضح هذا

نفسها . ونستطيع أن نميز هنا بين نوعين من هذه الطرائق : فالنوع الأول يشتمل على الظواهر التى تمثل تغييرا فى السرد الروائى نفسه ، فى حين يمثل النوع الثانى تغييرا فى طريقة تسال الأحداث التى اعتدناها فى الرواية ؛ أى التغيير فى شكل الرواية من جهة ، والتغيير فى الحكاية التى تقدمها الرواية من جهة أخرى .

ولذا أخذنا - مثلاً - رواية مجيد طويلا الأخيرة ، « ريم تصبغ شعرها »<sup>(١٠٨)</sup> ، أمكننا أن نمد بعض وسائطها من النوع الثانى من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الرواية الحديثة المصرية ؛ فهذه الرواية المثيرة تقدم إلينا جزءاً من سيرة ريم ، بطلة الرواية ، لكن من خلال مشاهد مختلفة ومستقلة ، حيث تبدو الرواية كأنها سلسلة أحداث أو نوافذ مستقلة إلى حد ما ، وإن كانت فى مجموعها تتصلق بالبطله نفسها ، وهى ريم .

ويمكن كذلك - بالطبع - تقديم سلسلة حادثة من أحداث هى نفسها غير واقعية . ومثال ذلك ما نلاحظه فى رواية « اللجنه » لصنع الله إبراهيم<sup>(١٠٩)</sup> .

وبالرغم من أننا قد ميزنا بين نوعين مما سميتاه بالطرائق الحديثة فى الروايات ، وتناولناهما كأنهما ظاهرتان مستقلتان ، نجد مؤلفاً كمحمد مستحلب قد جمع بين هذين التفسيرين . ففي روايته « من التاريخ السرى لثمان عبد الحافظ » - على سبيل المثال - يخلق غرافة نصية جديدة ، تقود إلى استخدام المراسم والتأليق التيلولوجية ، الخ ، لكنه يضيف إلى هذه الوسائل تغييرات فى قواعد العملية الروائية ، وتسللاً غير عادى للأحداث<sup>(١١٠)</sup> . وسوف يبدو واضحاً من تحليلنا لروايات يوسف القعيد أن ثمة علاقة بين الإبداع فى الأشكال الخارجية والسرد الروائى من جهة والإبداع فى تسلسل الأحداث فى الروايات نفسها من جهة أخرى .

لكن ميزة يوسف القعيد تتمثل فى أنه لا يستخدم هذه الوسائل فحسب ، بل يتخذ منها طريقة للتصير عن فلسفة ما للرواية ، تقرب رواياته إلى حركة الرواية الجديدة . ويتركز التشابه بين روايات يوسف القعيد والرواية الجديدة فى نقطتين بارزتين : النقطة الأولى تمثل انفصال الرواية العميقة عن الرواية التقليدية ؛ وهذا يتم بواسطة وسائل لغوية مختلفة ، كتطبيع السرد ، والمغموض فى أحداث الرواية . أما النقطة الثانية فتتكون - فى الروايات العميقة - من الإشارة المستمرة إلى حبكة الرواية البوليسية ، سواء أكانت هذه الإشارة صريحة أم ضمنية<sup>(١١١)</sup> .

إن يوسف القعيد يكتب الرواية واللغة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٦٩ . وبالرغم من أنه قد أنتج كتابة عدة مجموعات قصصية فإنا لن نتناول هذه المجموعات فى هذه الدراسة ، بل سننتج تحليلنا إلى

النص رواية داخل رواية ؟ فالرواية الداخلية هي الرواية التي يؤلفها بطلنا ، وتتناول قصة عائلة تسكن في مدينة الموق ، وتعرض نفسها للمبج في ميدان التحرير . لكن النص لا يقدم على الإطلاق هذه الحكاية الداخلية برمتها ، بل يقدم إلينا - بدلاً من ذلك - قطعا نصية ترتبط بعملية كتابة الرواية . وبعد ثلاث بدايات مختلفة يقرر المؤلف أن البداية الثالثة : «وبالرغم من اللازم»<sup>(١٧)</sup> ، وأنه سيكتب بداية واقعية تصف مدينة الموق وسكانها بصورة حقيقية . ونقرأ بعد ذلك عن دراسة قلمت بها الباحثة الأمريكية في القاهرة ، ويقدم إلينا النص نتائج هذه الدراسة . لكن مشكلة المؤلف لم تنته بعد ، إذ نراه وهو يحاول حل مشكلته بالنسبة للسكن ، فيقرر أخيراً أن يحضر «إلى منطقة المقابر ، لعلني أجد هنا مكاناً يؤولني»<sup>(١٨)</sup> .

ثمة ثلاثة عناصر أساسية تلفت النظر مباشرة في هذه الروايات : أولاً ، أنها روايات اجتماعية ، أي تتعلق بمسائل اجتماعية ، أو بالظلم الاجتماعي الراهن على وجه التحديد . وثانياً ، هناك اهتمام بمسألة المؤلف وعملية الكتابة . وثالثاً ، فإن الروايات نفسها مبنية بطريقة تلدرة .

لعل أول شيء يلاحظه الناقد في الروايات القلمية هو الطرائق أو الوسائل الغريبة لتقديم الرواية . ومن أهم هذه الطرائق تقطيع السرد الروائي . وعندما نقول تقطيع السرد الروائي إنما نعبر هنا عن تقطيع العملية الروائية بطريقة تختلف اختلافاً أساسياً عن الرواية التقليدية .

في قصة «مجدث في مصر الآن» تصل الحكاية إلينا من خلال وجهة نظر شخصيات مختلفة . ومثال هذا تقرير الطبيب ، أو كلام زوجة الدبش مع المؤلف . وعلى كل ذلك تقارير ووثائق عن الدبش ؛ بمعنى أن الشخصيات المختلفة التي تقدم الحكاية من وجهات نظر مختلفة تمثل أصواتاً روايتية مختلفة . لكننا نصادف في معظم الأحيان تقارير يقدمها إلينا راوٍ يضطئ الرواية كلها ؛ فليس لدينا ظاهرة الرواة المتعددين التي نلاحظها في رواية «الحرب في بر مصر» ، على سبيل المثال ، بل تتكون الوسيلة السائدة في «مجدث في مصر الآن» من تعدد التقارير البيروقراطية . ويؤيد هذا إلى تعدد الأصوات ، لكن دون تعدد حقيقي في الرواة . وبالرغم من وجود هذا الراوي في «مجدث في مصر الآن» فإن استخدام التقارير البيروقراطية المختلفة يخلق تقطيعاً مهماً في السرد الروائي .

أما ظاهرة الرواة المتعددين فتصنع - كما قلنا - في رواية «الحرب في بر مصر» . وعندما نقول الرواة المتعددين أو تعدد الرواة فإننا نعني بذلك وجود أكثر من راوٍ في الرواية ، يستخدم الصيغة الروائية مع الضمير «أنا» . وهذه الوسيلة الأدبية ليست - بالطبع - جديدة في الأدب العربي المعاصر ، إذ إننا نجد لها - على سبيل المثال - في رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ<sup>(١٩)</sup> ، أو في رواية «الشبكة» لشريف حتاتة<sup>(٢٠)</sup> . وثمة أهداف مختلفة

لاستخدام هذه الوسيلة ؛ فقد تعنى - أولاً - أننا نقرأ عن الأحداث نفسها ، أو عن الأحداث نفسها تقريباً ، من وجهات نظر مختلفة ؛ أو تعنى - ثانياً - أن كلًا من الرواة يركز على جزء بعينه من الحكاية ، هو الجزء الذي يرتبط به الراوي على الأغلب . وبالإضافة إلى ذلك تستطيع الرواية أن تتقدم وتتطور من خلال تطابق جزئي في العملية الروائية . ففي رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ - على سبيل المثال - يقدم كل راوٍ الأحداث التي تنتهي بموت سرحان البحيري . حتى سرحان نفسه ، هو أيضاً راوٍ . وسلا نستقبل حبكة القصة تقريباً برمتها من خلال كل واحد من هؤلاء الرواة<sup>(٢١)</sup> . وإذا ، فرواية «ميرامار» تبدو مثلاً مهماً لظاهرة الرواة المتعددين ، الذين يتناولون الأحداث نفسها تقريباً ، من وجهات نظر متنوعة . أما في رواية «شريف حتاتة» لندبا ظاهرة مختلفة ؛ ففي «الشبكة» لا تظهر الأحداث كلها مباشرة مع الراوي الأول ، كما هو الحال في «ميرامار» ، بل نكتشف حبكة القصة تدريجياً من خلال كل راوٍ من روايتها . فكل من الرواة مشوّل حيثن عن تقديم جزء أو أجزاء من الحكاية . لكن في هذه الحالة تتضمن العملية الروائية نوعاً من التلطيح في تقديم الأحداث ؛ بمعنى أنه بالرغم من أن الرواة يقدمون أجزاء مختلفة تقريباً ، فإننا نجد أنفسنا يلازم تكرار ما في الأحداث ، يظهر عنه تنوير في الرواة . وطبيعي أن يساعد هذا التلطيح في العملية الروائية على فهم الحكاية ، ويقدم - في الوقت نفسه - وجهات نظر مختلفة ، مع درجة أقل من التقطيع .

ونحن نصادف في رواية «الحرب في بر مصر» ليويس القعيد طريقة أخرى لاستغلال الرواة المتعددين . لدينا - كما لاحظنا سابقاً - رواة مختلفون في هذا النص ، يقدم كل منهم جزءاً من الحكاية . وعندما ندقق النظر في رواية «الحرب» نلاحظ أن حبكة الحكاية تتقدم بشكل تقليدي على وجه التقريب ؛ بمعنى أننا لو رفضنا ظاهرة الرواة المتعددين في الرواية وقرأناها بوصفها رواية مكتوبة من خلال صوت راوٍ واحد لوجدنا أنها تتطور وتتقدم من فصل إلى فصل آخر ، تقريباً كأي رواية تقليدية ، دون تكرار للأحداث . لكن هذه الرواية لا تملك راوياً واحداً بل عدة رواة . ولهذا نجد أنفسنا فيها يلازم توتر رواي بين تعدد الرواة والتقدم المستمر للحبكة ، دون تكرار للأحداث نفسها ؛ هذا التكرار الذي أثنائه في الروايات التي تستخدم الرواة المتعددين ، والذي يساعد على فهم هذه الظاهرة ، ففي «الحرب» - بدلاً من ذلك - يتتبع الرواة في الحكاية . وبالرغم من أنهم يشيرون إلى ما سرده الرواة الآخرون لا يكررون الأحداث نفسها . وتحقق هذه الوسيلة الأدبية - نتيجة لذلك - تعدد الذاتيات التي تظهر من خلال التعدد في وجهات النظر المختلفة . ويضاف إلى ذلك ما توجهه هذه الوسيلة من تقطيع أعظم في العملية الروائية نفسها .

لكن إدراج يوسف القعيد - من حيث تعدد الرواة - يبدو على



تعالج مسألة الكتابة ، وتروى لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية ، في حين أن الحكاية الداخلية هي الرواية نفسها ، التي يحول هذا المؤلف أن يكتبها والتي تتناول موضوع العائلة التي تسكن في القبر .

ومن الجدير بالذكر أن الحكايات التي تستخدم هذا الإطار مصروقة جيداً في الأدب . وأشهر مثال لها هو - بطبيعة الحال - نص ألف ليلة وليلة . وتستلهم رواية يوسف القعيد إطاراً داخل إطار ، إذ تزعم شخصية من شخصيات الرواية الداخلية أنها سوف تؤول كتاباً<sup>(٢٧)</sup> . لكن الرواية الداخلية ليست رواية أو حكاية كاملة ، بل تمثل درجات مختلفة في عملية الكتابة ، ترتبط بالرواية الخارجية ، أو بما اعتبرناه الإطار الخارجي . فبدلاً من الحكاية نفسها يقدم النص ثلاث بدايات مختلفة للحكاية . والحكاية الخارجية تتعلق بعملية كتابة الحكاية الداخلية ، فتبدو - عتدلاً - العلاقة بين الحكايتين علاقة تتداخل على المستوى الروائي . ومعنى هذا أن الحكاية الداخلية ليست مستقلة - نصياً - عن الحكاية الخارجية ، وأن كلتا الحكايتين تتشابك مع الحكاية الأخرى ؛ أي أن نص « شكوى المصري » يقدم تارة الحكاية الداخلية ، وتارة الحكاية الخارجية ، ويستند - من ثم - السرد الروائي المستمر لكلتا الروايتين . ويساعد هذا التقديم - عندما ينضم إلى الطبيعة غير الكاملة للرواية الداخلية - على تقطيع السرد الروائي .

لكن التداخل بين الحكايتين يبلغ ذروته المنصوبة في نهاية الكتاب عندما تتجمع الحكايتان ؛ إذ يقرر المؤلف - الشخصية المركزية في الحكاية الخارجية - أن يذهب إلى منطقة القبور ليجد مكاناً للسكنى ، والسكنى في منطقة القبور هي موضوع الحكاية الداخلية على التحديد ، وهذا يعني أن الحكايتين عند ذاك قد اندجتا .

وهذه الطريقة لتقديم نص أدبي داخل نص أدبي آخر ، دون رواية كاملة للنص الداخلي ليست جديدة ؛ فلدينا ظاهرة مشابهة في رواية هي بدمرها تشبه الرواية الجديدة الفرنسية : « حياة سياستيان نهايت الحقيقية » Vladimir Nabokov<sup>(٢٨)</sup> .

هذه الرواية تقدم إلينا البحث الذي يجري عن « سياستيان نهايت » الكاتب ، الذي يتولاه أخوه ، الراوي في الكتاب . وما أن سياستيان نهايت كاتب فإننا نصافح نصاً من كتبه ، تمثل نصوصاً داخل نصوص . ويتلو هذه القطع النصية أحياناً كأنها خلاصات للحبكة ، وأحياناً كأنها إشارات إلى النصوص أو اقتباسات منها . ونحن نتلاحظ في رواية يوسف القعيد في رواية نابوكوف العلاقة بين المؤلف وكتابه ، بالرغم من أن هذه النصوص تبقى على حاشى الرواية . وبمثل الاختلاف الأساسي بين نابوكوف ويوسف القعيد في أن أهمية نصوص

لنحو آخر ؛ فكل راوٍ من روايته لا يمي دوره الروائي فحسب ، بل يمي تعدد الرواة كذلك . ونحن نقراً إشارات عدة - خلال الرواية - إلى الصلة الروائية نفسها ، وإلى أن كل راوٍ - عند تقديمه لجزءه الخاص من الحكاية - يمي هذه العملية . يقول المتصهد على سبيل المثال : « وأعتقد أن العصة قد حكي لكم من قبل حكاية فصل من التنوير وإحاطت إلى المماش . سأشكركم لأنه أضاف من هذه المهمة الصعبة<sup>(٢٩)</sup> . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يصف بوضوح وهي الراوى بالعملية الروائية ، فهو أيضاً يمثل إشارة سخرية إلى عدم وجود التطابق الروائي . إن كلمات المتصهد لا تمثل - من ثم - تكراراً في الأحداث . وأمثلة هذا الرعي الروائي كثيرة جداً في النص . وعلى سبيل المثال يقول الخفير : « وأعتقد أن دورى في الرواية قد حان<sup>(٣٠)</sup> .

وكما لاحظنا سابقاً فإن هذا الرعي الروائي لدى الرواة يسمح لهم بأن يتلاعبوا بهذه العملية . ففي الفصل المخصص للخفير نقراً : « ما حدث بيني وبين مصري في ذلك الصباح القميص ليس سرا . احرفوه بأي وسيلة كانت ؛ ولكنكم لن تعرفوه مني<sup>(٣١)</sup> . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يقوى وهي الراوى بروايته ، فإنه يدل أيضاً على أمر مهم جداً ، ألا وهو ذاتية الراوى . فمتداً يقول لنا الخفير إنه لن يقدم إلينا أية معلومات ، يذكرنا عتدلاً بأن كلا من الرواة يقدم إلينا صورة ذاتية للأحداث ، وأنه - على سبيل المثال - ينسار الأحداث التي يريد أن يريها . ويقدم النص ذاتية الراوى عندما يقول لنا المحقق إن : « قائمة جرائم العملة طويلة ، ليس هناك مسرد لإدراجها بالفصل الخاص بي في الرواية . وأنا واثق أن العملة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة في الفصل الخاص به ، وهو الفصل الأول<sup>(٣٢)</sup> . وهذا المثال يدل على أن استخدام « الرواة للتصدين » ليس مجرد وسيلة أدبية سطحية ، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات ، ومن ثم إلى الصراع في البلد .

ومعنا أن نصفي هنا سؤالاً عن تعدد الرواة في هذا النص ، نقضي بنا الإجابة عنه إلى مسألة مهمة . وهذا السؤال هو : من يتولى الكلام في النص ؟ وعندما نجيب عن هذا السؤال نلاحظ على التوأن الشخصية المركزية في الرواية - وهي « مصري » - لا تملك فضلاً فيها . وما أن « مصري » لا يتكلم فلنأنا لا نعرف الحكاية من وجهة نظره . وهذا يدل على أمر أساسي في الرواية ، سوف نعالجه فيما بعد .

هذه الوسائل لتقديم الرواية تؤكد عملية تقطيع الصيغة الروائية . والرواية التي تشاهد فيها التقطيع السردى بطريقة مختلفة هي « شكوى المصري النصيح : نوم الأغنياء » ؛ ففي هذه الرواية يتضح اشتغالها على روايتين تتداخلان ، وإلى حد ما تتقاطعان . وهنا نعلم - كما لاحظنا سابقاً - رواية داخل رواية ، والعلاقة بين الروايتين أو الحكايتين هي التي تلفت نظرنا هنا . فالرواية الخارجية ، التي تمثل إطار الرواية الداخلية ،

المؤلف في رواية التعيد تخلق نوعاً من تقطيع السرد لا يظهر عند نابوكوف .

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية تاكوف تساعدنا على فهم عنصر أساسى في رواية التعيد . ويظهر هذا العنصر نتيجة أيضاً للمسائل الأدبية التى عالجنها ، ويتألف من لغت النظر إلى المؤلف وعملية الكتابة . ذلك أن نص فلاديمير نابوكوف - كتص يوسف العقيد - لا يعالج كتاباً فحسب ، بل يمتد على إشارات عدة إلى أن الكتابة تتضمن اختيارات يحمّل أن تكون احتياطية . وعلى سبيل المثال يعترض الراوى في رواية نابوكوف على بعض التفسيرات التى يقدمها النقاد لحياة سياسيان<sup>(٣٤)</sup> . وكما لاحظنا سابقاً فإن هناك ظواهر مشابهة في روايات يوسف العقيد والاضطع السردى ، والمسائل الجانية ، تقود إلى وعى بالمؤلف والكتابة ؛ أى بعملية الإيجاد أو الخلق الأبدى .

ووفقاً لما يشير إليه روجر شاتوك ( Roger Shattuck ) في كتابه « سنوات الرماية » ( The Banquet Years ) فإن خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعى بالعملية الإبداعية ؛ بمعنى أن العمل الفنى الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها<sup>(٣٥)</sup> . فعندما نتكلم عن الحداثة في كتاب ما - على سبيل المثال - فإننا نمر من وعى القارئ بعملية إيجاد النص ؛ وإيجاد النص هو - بطبيعة الحال - تأليف ؛ أى أن قارئ النص الحديث يصبح واحياً - من خلال إشارات نصية ، أو من خلال استخدام وسائل مختلفة كالتي عالجنها - بإيجاد النص بما هو عمل مؤلف وعصو . وهذا الوعى متمثل بوضوح في روايات يوسف العقيد كلها . أولاً : يفرد أى تقطيع للنص إلى رؤية أن هذا النص شئ مصنوع . إن القارئ عندما يقرأ رواية تقليدية يستطيع أن يركز في الحكاية وحدها ، وأن يتجاهل النص الذى يتوسط بين الحكاية والقارئ . لكن أمام عملية تقطيع النص يبقى القارئ واحياً بالنص ، ومن ثم بطبيعة الاصطناعية<sup>(٣٦)</sup> . وهذه الطريقة تؤدى روايات يوسف العقيد إلى الوعى بعملية الكتابة .

لكن القعيد لا يكتفى بهذه الإشارات غير المباشرة إلى عملية الكتابة وطبيعتها الاصطناعية ؛ ففى رواية « الحرب في بر مصر » يقدم الرواة - كما قلنا سابقاً - ملاحظات عدة عن عملياتهم الروائية وتبته القارئ إلى عملية التأليف . وعندما يلاحظ القارئ أنه من المحتمل أن يضمن أحد المتكلمين معلومات أخرى ، يصبح واحياً - إذن - بأنه من المحتمل أن يضمن المؤلف هذه المعلومات .

ويظهر دور المؤلف بوضوح أكثر في رواية « يحدث في مصر الآن » حيث يدعو الراوى في بداية هذه الرواية إلى خلق الرواية معه<sup>(٣٧)</sup> . وليست هناك - في الواقع - وسيلة أكثر تأثيراً من هذه الطريقة ، لتبته وعى القارئ بعملية التأليف نفسها . وتستمر الإشارات إلى هذه الدعوة في النص ؛ بمعنى أن القارئ لا ينسى

مستوليه المقترضة في خلق الرواية مع الراوى . لكن هذه المشاركة ليس لها - بطبيعة الحال - وجود حقيقى ، بل هى غثل خرافة نصية . وكما سنرى فيما لى ، يملك القارئ اختياراً ما في الإصرار على ما يحدث ، لكن هذا الاختيار ، والغموض الذى ينشئ ، يمثلان مجرد خاصية للرواية التى يصنعها المؤلف ولا يصنعها القارئ . ويصبح الراوى الصريح - نتيجة لهذه الخرافة النصية - مؤلفاً ؛ ومن ثم يلتفت النظر مرة ثانية إلى العملية التأليفية ( authorial ) . وعلى الرغم من أن هذه المشاركة تمثل خرافة نصية ، فإنها تشير إلى موضوع اعتمدنا ، ألا وهو الوعى بعملية الإيجاد في الكتاب .

أما رواية « شكوى المصرى الفصيح » : نوم الأبناء » ، فإنها تركز على العملية الكتابية . وموضوع الرواية الخارجية يتناول المؤلف وكتابه للرواية الداخلية . ونحن نتابع المؤلف في هذه الرواية الخارجية وهو يختار موضوعه ويحققه ، ويلتقى بالنقاد الخ . كما تصادف أيضاً في الرواية داخل الرواية قطعاً من نص أبى . فعندما يقدم المؤلف للقارئ البدايات المختلفة لروايته ، يلتفت نظر القارئ إلى عملية إيجاد الرواية نفسها . عند ذاك يتضاعف وعينا بعملية الكتابة : أولاً ، يمكن لنا النص حكاية مؤلف يؤلف رواية ؛ وثانياً ، تصادف أجزاء من المصنوع أو الإنتاج نفسه . ويحفظ هذا المصنوع بطبيعة الاصطناعية ، ليس فقط بسبب التقطيع بل لأننا نراه بالنسبة لصانعه . ويزداد هذا الوعى بالمؤلف وعملية التأليف عندما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها ؛ فنقرأ - على سبيل المثال - عن المؤلفين في العمل الأدبى : المؤلف الحسارى ، والمؤلف الداخل<sup>(٣٨)</sup> . إن النص لا يعنى عن وجود هذين المؤلفين فحسب بل عن أثرهما في الرواية ؛ إذ نفراً : « لا بد أن يتخللنا على أكبر وأبسط الأمور ، وأن يأخذ الاختلاف شكل الشجار والمراكه<sup>(٣٩)</sup> . وأخيراً يمتد نص « شكوى المصرى الفصيح » على إشارات سخرية عدة من صيغ الكتابة وعملياتها ؛ فالرواية تبدأ - على سبيل المثال - بكلمات : « عندما تصبح البداية هى النهاية<sup>(٤٠)</sup> » . ولا شك في أن الموضوع المركزى في الرواية هو موضوع التأليف . وبالإضافة إلى ذلك فكل من مستويات الرواية - سواء مستوى الحكاية ، أو تقديم الرواية ، أو حتى مستوى الكلمات نفسها - يستدعى عملية الكتابة .

ونمثل رواية « شكوى المصرى الفصيح » أيضاً رواية عن كتابة رواية اجتماعية ومن نتائج حكايتها المركزية تقديم الفرض الذى يقول إن الأدب إنتاج اجتماعى ، ينبع من التفاعل بين المؤلف وبقائه والمجتمع بأكمله . ومن ثم فإن الحداثة الفنية والشتون الاجتماعية تتجمع في هذه الأمثلة .

وهذه المسائل الأدبية التى عالجنها تربط بجمعة في روايات يوسف العقيد بنوع من الغموض النصى وغياب البقن بالنسبة لأحداث الرواية . وأنواع الغموض المتشكلة في روايات يوسف

شخصياً ، ولكن الرواية لا تقدم أساساً لليقين في هذا التفضيل .

وتخلق هاتان الخاصيتان النصيبان إذن - أي الحقائق المتغيرة والتغيرات الحقيقية - نوعاً من الغموض في حبكة النص ، حيث تبدو أحداث الرواية في حالة التباس . ونستطيع أن نشير هنا إلى نقطة إضافية ترتبط بهذه المسألة ذكرها الآن روبر - جريه مرات عدة ، هي أن عنوان أي كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص<sup>(٣٩)</sup> ، فالكلمات الأولى في رواية يوسف القعيد هي : يحدث في مصر الآن ؛ وأول كلمة في النص هي إذن : يحدث . وتلك هذه الكلمة - من حيث هي دال - مدلولاً فمعاً بأهمية لغوية ؛ فهي تؤكد لنا - بظهورها في العنوان - أن النص سوف يعالج ما يحدث (في مصر الآن) . لكن الغموض يعود فيكتشف النص لأننا لا نعرف ماذا يحدث ، ونتيجة لذلك يظهر توتر آدم بين الترقصات الناشئة عن الكلمات الأولى في النص ، وهو العنوان ، ومضمون النص نفسه . ومن ثم يختلف هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية ، خصوصاً باستخدام كلمة «يحدث» في العنوان .

والغموض مائل كذلك - وإن كان بدرجة أقل - في روايتي «الحرب في بر مصر» و«شكوى المصري الفصيح» . أما في «الحرب في بر مصر» فنستطيع أن نحلل هذا الغموض وفقاً لنظرية الحقائق المتغيرة . فبعد أن استشهد «مصري» ، وبعد أن تابعت التحقيق ، يطرح النص علينا اقتراحاً بواسطة المشول الكبير ، مؤداه أن : «أصبح الجيش دُفع إلى الجيش ؛ ولأنه يدرك وضاعة أصله ، ويريد أن يتمسح في الكبار أولاد اللوات ، أمل بيئاته من اليوم الأول خطأ . نسب نفسه إلى العمدة»<sup>(٤٠)</sup> . وما أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن نجند «مصري» كان حيلة من جانب العمدة لكي لا يلجأ ابنه إلى العسكرية ، فإن هذا التفسير المقدم في النص يلقى شكاً على الحقيقة التي اعتدناها ، والتي فهمنا حبكة النص من خلالها . ومن ثم يغير هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية ؛ بمعنى أن هذه الرواية - أيضاً - تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة .

رواية «الحرب في بر مصر» إذن تقدم إلينا - على عرار رواية «يحدث في مصر الآن» - حلاً بيروقراطياً قد يعد كاذباً . لكن الغموض ليس تاماً في رواية «الحرب» وذلك راجع إلى أن الحق يقبل إلى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العمدة بل «مصري» .

وفي الرواية الثالثة - أي «شكوى المصري الفصيح» - نلاحظ الغموض في النص ، ولكن من خلال التفسيرات الحقيقية ، لا الحقائق المتغيرة . فهذا النص يقدم إلينا البدايات المختلفة للرواية الداخلية ، ولا يقدم الرواية نفسها البتة . لكن الغموض يتمثل في مجرد وجود هذه البدايات المختلفة ، لأننا لا نعرف إطلاقاً بداية الرواية الحقيقية . وفي آخر الرواية يقرر

القعيد تشكل - في الحقيقة - خاصية مهمة من خصائص الرواية الجديدة الفرنسية . وقد عالج الناقد الفرنسي جان ريكاردو (Jean Ricardou) هذه المسألة في كتابه عن الرواية الجديدة ومشكلات الرواية الجديدة (problèmes du nouveau roman) ، عندما ميز بين ما يسميه بالحقائق المتغيرة (réalités variables) والتغيرات الحقيقية (variantes réelles)<sup>(٤١)</sup> . أما الحقائق المتغيرة فتصف وضماً روايتي يعبر عن حقيقة ما ، أو أحداث ما ، لا شك فيها . لكن معنى الأحداث نفسها يمكن أن يتغير في الرواية ، ومن ثم تتغير طبيعة الحقيقة . قد يكشف الفارسي - على سبيل المثال - في نهاية رواية ما أن الأحداث الموصوفة خلال الرواية لا تلك للمعنى المتصور أصلاً ، بل تتخذ معنى جديداً . أما التغيرات الحقيقية فتصف وضماً روايتي يقدم تعدداً لتغيرات روايتي ترتبط بجزء معين من الحكاية . وفي هذه الحال لا يكون هناك شك في معنى الأحداث بل في الأحداث نفسها ، ويستطيع هذا التمييز التظير أن يعيننا على فهم الظواهر الروائية في روايات يوسف القعيد .

ففي رواية «يحدث في مصر الآن» يشير النص شكاً في وجود الديش و«عائلته عندما يقدم إلينا تقريراً من التقريرين يقول إن الديش لم يوجد أصلاً ، لأنه لم يملك - على سبيل المثال - بطاقة شخصية ، ولم يسجل في البطاقة الرسمية»<sup>(٤٢)</sup> . ومعنى هذا أن النص - في هذا الموضع - يلقى ظلال الشك على وجود الشخصية المركزية التي تابعناها خلال الرواية كلها .

وما إن هذه العملية في رواية «يحدث في مصر الآن» تغير معنى الأحداث التي تابعناها في الرواية فلها - من ثم - تغير طبيعة الحقيقة الروائية التي تصورناها خلال الحكاية . وهنا نجد أنفسنا يزداد الظاهرة التي يصفها ريكاردو في الرواية الجديدة الفرنسية بالحقائق المتغيرة .

لكننا نشاهد أيضاً في هذه الرواية القعيدية النوع الأخر من الغموض الذي يميزه الناقد الفرنسي ، أي التغيرات الحقيقية . وتظهر هذه الخاصية في «يحدث في مصر الآن» من خلال تقديم التقريرين المختلفين عن وجود الديش ؛ إما أنه لم يوجد قط ، وإما أنه رجل خطير يملك موقفاً ضد الدولة<sup>(٤٣)</sup> . وعندما يقدم النص هذين التقريرين مع الوثائق الرسمية والمعلومات العامة المتلفة جميعاً ، فإنه يقدم إلينا - حقاً - مثالا للتغيرات الحقيقية .

لقد صرنا - إذن - أمام إمكانيتين ؛ أولاً ، أن الديش لم يكن له وجود ، وثانياً ، أنه يملك وجوداً . لكننا صرنا - في الحقيقة - إزاء ثلاث إمكانيات للتفسير في هذه الرواية . والتقريران يمثلان إمكانيتين منها ، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل في أن الديش هو أصلاً - وكما قلنا النص إلى تصوره في بداية الرواية - رجل على مريد للصوة ، وأن التقريرين كذبتان بيروقراطيتان لا يصدفهما للوظفون أنفسهم . وقد يستطيع الفارسي أن يفضل تفسيراً من التفسيرات لأسباب تنصه

بعد ذلك : « أما الاسم الثالث فهو عبارة عن اللقب يطلقها على نفسه حسب العادة . في يوم يقول عباس المليونير ، وآخر الغنى ، وثالث الشبان ، ورابع القوى ... وهى كلها صفات تصف عكس حاله »<sup>(42)</sup> . ويدل هذان المثالان على انقلاب كامل في علاقة الأسماء وهوية الشخصية . فبالرغم من أن الشخصية تحمل اسم عباس فإن هذا يبدو اسماً غير حقيقى . وبالإضافة إلى ذلك فإن عباس يطلق على نفسه اللقب الذى يعجبه ، إلى درجة أنه يغير اللقب يومياً . وما أن الفارى يتوقع أن اللقب قد يعبر عن ميزة أساسية في شخصية ما ، فإن اللعب بالالفاظ واستخدامها بهذه الطريقة يدمر اللقب بما له من دلالة على طبيعة شخصية معينة . ويضاف إلى ذلك ما يقوله النص من أن هذه الصفات كلها تصف عكس حال عباس ، بمعنى أن هذه الالفاظ لا تحمّل طبيعة اللقب فحسب ، بل تسيب انمكاساً على المستوى المنزوى أيضاً . وتضمن تفاصيل حياتنا في التراث العربى المتناقل بالأسماء اللقب الذى يعبر عن عكس خاصية الشخصية الموصوفة . ويكون ذلك - على سبيل المثال - من أجل التضال<sup>(43)</sup> . لكن بالرغم من ذلك فإن استخدام التعبير الاسمى في سياق رواية « شكلاى المصرى القصص » يضيف إلى الإحساس بالغموض .

كذلك فإن في هذا الاستغلال الاسمى نوعاً من السخرية تلاحظه - على سبيل المثال - حتى في اسم زوجة عباس ، « أميلة » ، « هى أيضاً ليست قاهرة » . تقول إنها من قبائل البدو الرحل ، ويقول هو عنها في لحظات العراك الحامسة إنها من جماعات الضجر الذين لا أصل لهم<sup>(44)</sup> . وهكذا يتلاعب يوسف القعيد في هذا المثال - كما يتلاعب في الأمثلة الأخرى المذكورة سابقاً - بالصفات المعهودة للأسماء . فبدلاً من أن تكون الأسماء أداة لتحديد الشخصية ووصف طبيعتها ، تصبح الأسماء المحور المركزى لعملية زلزلة البين . وبدلاً من أن يثبت الاسم الشخصية ، يشجع الغموض حول طبيعتها ، وأحياناً حول وجودها .

وفى رواية « الحرب في بر مصر » يلتفت نظرننا الغياب الاسمى ؛ ففى هذا النص يرد اسم لشخصية واحدة فقط ، هو « مصرى » ، ابن الحفير ، في حين تحمل الشخصيات الأخرى في النص ألقاباً كالعمدة ، أو الصديق ، أو المحقق ، الخ .

ومن ثم يستدعى الأمر ضرورة فهم ورود هذا الاسم في سياق الغياب الاسمى للنص .

وبالإضافة إلى ذلك ، يلتفت النص نظرننا على الدوام إلى غياب الاسمى . وحتى التمهيد عندما يفسر وضعه يقول : « الناس يسموننى المتهد . لا أعرف من الذى أطلق على هذا الاسم لأول مرة ... المههم اسمى الأول تسه ، ذاب ، ضاع »<sup>(45)</sup> . والاسم المضمّن ، أى « مصرى » ، هو - في

الكتاب أن البداية الثالثة بوليسية أكثر من اللازم ، وأنه يريد أن يكتب بداية واقعية . وهو لكى يحقق هذا الهدف يقول لنا إنه سوف يجمع معلومات عن سكان الفيوم ، وعندما يذهب إلى مدينة المرق يقول له السكان إن الجملة الأمريكية قد قامت بعمل دراسة من حياتهم . وعندئذ نقراً نتائج هذا البحث ، لكننا لن نترك مصر هذا البحث بالنسبة للرواية ؛ هل يدخله الكاتب في الرواية ؟ أو هل توجد - حقاً - بداية واقعية ؟ وتستمر الحيرة بالنسبة لمضمون الرواية الداخلية أثناء النص بأكمله . أما البدايات المختلفة فهي تمثل تغيرات حقيقية ، وتوضح - عن هذا السبيل - مفهوم «ريكاردو» الذى لا حظناه أيضاً في رواية « يحدث في مصر الآن » . لكن الغموض في « شكلاى المصرى القصص » مائل في الرواية الداخلية فحسب ، أى في الرواية المقدمة من طريق التأليف . وبعبارة أخرى فالغموض ليس مائلاً في الرواية الخارجية ، وهى شكلاية المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نقول إن التغيرات الحقيقية في هذه الرواية تعبر - بطريقة أخرى - عن الطبيعة الاصطناعية لعملية الكتابة .

إن هذا الغموض النصى ، سواء كان نتيجة للحقائق المتغيرة أو للتضليل الحقيقية ، يمثل - بحث - خاصية من خصائص الرواية الجديدة<sup>(46)</sup> .

على أن يوسف القعيد يضيف إلى ذلك كله في النص الروائى عنصر الأسماء ، حيث تصبح الأسماء في رواياته دوائر مهمة ، يشير وجودها في النص إلى مغزى عميق . وعلى سبيل المثال أنه عندما يتناول النص في « يحدث في مصر الآن » موضوع الدبش وكيف أنه لم يوجد ، يستخدم الاسم نفسه برهناً على ذلك :

« هل وجد الدبش أصلاً ؟ لتتوقف أمام اسمه : الدبش ، وهو مشتق من الدبش . والدبش معة كانت تبقى منها بيوت المالك . وحيث إنه من الثابت تاريخياً أن المالك ليس لهم وجود في مصر كلها من مدينة القلعة ، وهذا معناه انقراض مادة من حياتنا ، وبالتالي انقراض الاسم . وتلك التى تدهى أنها زوجة اسمها صدفه ، وأى حيلة تخلو من الصدف ... الكل يشهد أنه لم يكن هناك دبش »<sup>(47)</sup> .

هكذا تحمّل شخصية الدبش عن طريق اسمه ، إذ إن الاسم هو علامة تمثل شخصية معينة ، وتحطيم الاسم يلد على تحطيم الشخصية نفسها .

وفى رواية « شكلاى المصرى القصص » يستغل المؤلف عنصر الاسم بطريقة تحمّل الغموض النصى ، لكنها تختلف عن طريقة تحطيم الشخصية من خلال اسمها . فعندما نقراً عن أفراد العائلة التى تسكن في القبرون نلتقى أولاً بعباس الأكبر المليونير . عند ذلك يقول لنا النص إن : « اسمه ليس عباس ، ولن يقوله لأحد من أفراد الأسرة ... اسمه الحقيقي سره »<sup>(48)</sup> ، ويضيف

النوع من الرواية البوليسية المعلومات في أثناء التحقيق . وفي نهاية الرواية يحل المشكلة ويكشف المجرم . وقد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدبي النظام الاجتماعي والمفاهيم الذي تقسده الجريمة . لكن المحقق يحل المشكلة عندما يكتشف المجرم ، وعندئذ يعيد النظام الأصل<sup>(٥٥)</sup> ؛ بمعنى أن صيغة الرواية البوليسية التقليدية صيغة تمثل تحقيق النظام أو إعادته .

وليس التعلق بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية التقليدية أمراً عرضياً بطبيعة الحال . وقد لاحظنا أن الرواية الجديدة تلتفت نظرنا باستغلاها وسائل أدبية تقود بجمعة إلى تقطيع السرد وإشاعة الغموض ، وبما أن الرواية البوليسية التقليدية تلتفت في النهاية نظاماً فإن اختصارها صيغة للرواية الجديدة يحمل مغزى خاصاً ، وذلك لأن الرواية الجديدة عند استخدامها الرواية البوليسية - تدمر النظام القائم المعتاد في هذه الرواية .

إنذ فالهيكلة البوليسية في الرواية الجديدة تمثل تحوُّلاً في الهيكلة البوليسية المستخدمة في الرواية البوليسية التقليدية ، بل هي بعض تقدم ظاهرة مختلفة ، تتمثل في تدمير صيغة الرواية البوليسية ، ومن ثم تدمير النظام . إنذ فالرواية الجديدة تستدعي الهيكلة البوليسية وتدمرها . ولو أننا دققنا النظر في رواية الأنا روب - جريه «بيت الملقى» على سبيل المثال للاحظنا أن النص يشير الشك في الجريمة وفي طبيعة الراوي<sup>(٥٦)</sup> . وفي رواية «المحاوالت» يشير المؤلف نفسه المجرم في طبيعة المحقق والجريمة ؛ إذ يصبح المحقق هو الشك في آخر النص<sup>(٥٧)</sup> . وهكذا تتحول الهيكلة البوليسية التقليدية بوصفها رمزا للنظام ، إلى دال على الانحلال .

وحين نواجه روايات يوسف القعيد نجد أنفسنا أمام تطور مشابه ؛ فهناك - أولاً - إشارة صريحة عنده إلى الرواية البوليسية ، في «الحرب في بر مصر» ، حيث يقول المستور الكبير للمحقق إن الفلاحين «لقد فارقوا لك قصة حكمة مثل الروايات البوليسية»<sup>(٥٨)</sup> . وفي رواية «شكوى المصرى القصيح» يقرر المؤلف في الرواية الخارجية أن البداية الثالثة للرواية الداخلية : «بوليسية أكثر من اللازم» . وأنه سوف يستخدم بداية واقعية . لكن هذه البداية وقد تكون عملة ، يرب منها قاريه الرواية البوليسية<sup>(٥٩)</sup> . وهكذا يرب القعيد إنذ رواياته بشكل صريح بتقليد الرواية البوليسية . وهذا الارتباط ليس - في الوقت نفسه - بسيطاً ؛ إذ يمثل لنا استخدام الرواية البوليسية بشكل صريح أن الحكاية التي تتضمن الاستدعاء تختلف عن الرواية البوليسية .

ولكن من الجدير بالذكر أن الروايات القديمة كثيراً ما تقدم جريمة . ويتبنى علينا أن نفهم - بطبيعة الحال - أن الجريمة ليست بالضرورة جريمة قتل ، كالجريمة التي ألفنا مشاهدتها

الحقيقية - ذو مغزى عميق ؛ فهو لا يمثل الشخصية المركزية في الرواية فحسب ، بل يستطيع أن يمثل المجتمع برمته .

ويشير هذا التوكيد الأسمى في رواية «الحرب في بر مصر» إلى أكثر من مجرد عزلة الشخصية المركزية ، «مصرى» ؛ إذ يدل أيضاً على المشكلة المركزية في الرواية ؛ مشكلة الهوية . ما الاسم الحقيقي للشهيد ؟ إننا نلاحظ هذا بوضوح في الفصل الخاص بالصديق ؛ إذ نقرا :

« فسألت :

اسمك ؟

- ..... »<sup>(٦٠)</sup>

هنا نلاحظ أن يوسف القعيد يستخدم عالم الأسماء لكي يكشف الغموض والمسائل الخاصة التي تتخلل رواياته .

والخاصيات التي عالجناها - كتقطيع السرد والغموض النصي - لا تمثل إلا بعض المبادئ الأساسية في الرواية الجديدة . وثمة عنصر إضافي يربط بالرواية الجديدة ، ألا وهو تكرار عبارة «الرواية البوليسية» . وتلمب الرواية البوليسية - بحق - دورها في تطور الرواية بشكل عام ؛ إذ نجد أنها في كتاب «دوريتين في العصر الحديث ، أمثال وليام فوكنر (William Faulkner) في رواية «الفتنم في الغبار» (Intruder in the Dust) ، وجورج لويس بورجيز (Jorge Luis Borges) في رواية «ست مشكلات لدون إيسابرو بارودي» (Six Problems for Don Isidro Parodi) . لكن الرواية البوليسية - أو الإشارة إليها - تبدو بشكل بارز في الرواية الجديدة الفرنسية . فرواية «المحاوالت» (Les hommes) لآلان روب - جريه<sup>(٦١)</sup> تمثل نوعاً من الرواية البوليسية ، كما أن رواية ميشيل بوتور «فضاء الوقت» (L'emploi du temps)<sup>(٦٢)</sup> أو رواية «بيت الملقى» (La maison du rendez-vous) لآلان روب - جريه<sup>(٦٣)</sup> تحتويان على إشارات إلى الرواية البوليسية ، أو على عناصر منها . يحدث هذا إلى الحد الذي نستطيع معه أن نزع أن الرواية الجديدة الفرنسية ذات صلة خاصة بصيغة الرواية البوليسية .

لكن لماذا يستغل الروائيون المحدثون - وبخصوصاً مؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية - صيغة الرواية البوليسية ؟ ولكي نترك العلاقة بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية إدراكاً عاماً يجب علينا أن نفهم أولاً طبيعة الرواية البوليسية ، ونحول هذا النوع الأدبي على أيدي مؤلفي الرواية الجديدة الفرنسية .

وتنقسم الرواية البوليسية في العادة إلى نوعين رئيسيين : الرواية البوليسية التقليدية ، كروايات «أجاثا كريستي» ، على سبيل المثال ؛ والرواية البوليسية «المشجرة» أو «الواقعية» (hard-boiled) ، كروايات ميكى سبيلين (Mickey Spillane) ، على سبيل المثال<sup>(٦٤)</sup> . سوف نبحث في هذه الدراسة الرواية البوليسية التقليدية ، حيث يجمع المحقق الذكي في هذا

فحسب ، بل يستخدمها ليتخذ البيروقراطية كذلك .

لكن موضوع تحقيق النظام هذا يسلك طرقاً متوازنة في الكيان القعيدى تجاوز مسألة الحق والتحقق . فإذا كان هدف المحقق إيجاد النظام فإن هذا الهدف هو ذاته هدف كل مؤلف لرواية . ويعمل العمل الفني الكامل - كالجزءية المحلولة تماماً - نوعاً من النظام ؛ ويشمل كل منها حكاية . والمحقق نفسه يبنى عملاً روائياً (narrative) مادام عمله عندما يحل الجريمة يعيد تنظيم سلسلة من الأحداث ، فيحكي لنا - من ثم - حكاية هذه الأحداث على نحو ما وقعت . والإحساس بغيب النظام ، الذى يجلفه التحقيق البيروقراطى غير الكامل ، يشابه - على هذا النحو - غيب النظام الذى يجلفه تقطيع النص . وكذلك يوازى التقطيع فى السرد الرئائى على مستوى الشكل تدمير النظام الذى تحلله التحقيقات على مستوى المضمون . لا غرابة إذن فى أن تحل محاولة كتابة الحكاية على مستوى الحكاية على التحقيق من حيث هو دال من أجل تحقيق النظام غير الكامل . وهكذا يوازى موضوع محاولة المؤلف كتابة نصه فى وشكاوى المصرى الفصيح ، موضوع التحقيق فى روائى «الحرب فى بر مصر» ويحدث فى مصر الآن<sup>(١١)</sup> . والنص المقطع فى رواية وشكاوى المصرى الفصيح ، مثله مثل التقارير البيروقراطية المقطعة والمتضادة فى روائى «الحرب فى بر مصر» ويحدث فى مصر الآن . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن التوازي بين المحقق والمؤلف يمتد عندما نلاحظ أن المؤلف فى وشكاوى المصرى الفصيح ، يخلق روايته من خلال تحقيق للظروف الاجتماعية الحقيقية . وهذا يجمع يوسف القعيد بين مشكلات التحقيق والبيروقراطية ومشكلات المؤلف وعملية الخلق .

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالرواية الجديدة ، وإلى حد ما - أيضاً - بالرواية البوليسية . إن الآن روب - جريه يصف عملية استخدامها فى رواياته بالفراغ (le vide, le trou) . . . ويفسر هذا بأنه أزال فى روايته والمسلحوات (Les gommes) - على سبيل المثال - الجريمة حتى إنه يصف تحقيق هذه الجريمة بالرغم من عدم وجودها إذ إن المحقق كان يجهل ذلك ؛ فالجريمة الغائبة أو المفقودة هى إذن الفراغ الذى تنظم حوله الرواية كلها ، وهذا الفراغ يمثل مفهومها مركزياً فى تنظيم الرواية بشكل عام عند روب جريه<sup>(١٢)</sup> .

ويستطيع مفهوم الفراغ بحق أن يساعدنا على فهم روايات يوسف القعيد ، ففى كل من رواياته التى حالجناها فراغ ينظم الرواية ، ولعل المثال الأوضح لهذا المفهوم يمثل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالفراغ فى هذا المثال يتشكل من الجريمة والجرم ، الدبش ، إذ إن المسألة المركزية فى الرواية هى الدبش ، لكن النص يقترح أن الدبش لم يوجد أصلاً ؛ بمعنى أن مسألة وجوده تمثل النقطة التى تنظم الرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الدبش - على المستوى النصى المحض - غائب على

الروايات البوليسية التقليدية بل قد تتكون من أى ملوك يكون ضد القانون . ففى «يحدث فى مصر الآن» تتألف الجريمة من محاولة الدبش أن يحصل على المونة التى لا حق له فيها . أما فى «الحرب فى بر مصر» فتشكل الجريمة فى تمجيد ابن الخفير ، «مصري» ، وتسجيله فى العسكرية بدلاً من ابن العمدة ؛ فالرغم من أنه ليست هناك جرائم تكل ، تظل هناك فى الواقع جرائم تستدعى التحقيق فيها . والحقيقة أن الجريمة ليست هى مركز الرواية البوليسية الحقيقية بل التحقيق نفسه . ويلعب التحقيق فى روائى يوسف القعيد أيضاً دوراً حاسماً ، إلا أن هذا الدور ليست له - روائياً - الأهمية نفسها التى تكون له فى الرواية البوليسية التقليدية .

وبالإضافة إلى ذلك ، ليس لدينا فى روايات يوسف القعيد الشخصية التقليدية للمحقق ، التى نجدها فى الرواية البوليسية ، بل يقدم لنا النص القعيدى شخصية للمحقق البيروقراطى . وتختلف هذه الشخصية - لهذا السبب - عن شخصية المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ؛ فشخصية المحقق فى الرواية البوليسية الغربية بياضم البيروقراطية ، إذ يحل المشكلة - فى العادة - دون مساعدة البوليس<sup>(١٣)</sup> . وما أن الرواية الجديدة الغربية تستخدم المحقق الغربى فإنها تختلف بهذا أيضاً عن الرواية القعيدية ، التى تستخدم المحقق البيروقراطى .

إن العلاقة بين الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ، والرواية الجديدة الفرنسية ، والرواية القعيدية ، علاقة معقدة وتلائية . أولاً يستغل القعيد الحبكة البوليسية - كاستغلال الرواية الجديدة الفرنسية للحبكة نفسها - بوصفها خالقة النظام ، ويحولها إلى خالقة اللانظام ؛ إذ لا يخلو التحقيق فى «يحدث فى مصر الآن» ، وفى «الحرب فى بر مصر» ، الملم أو المعرفة والنظام ؛ وتنتهى الروايات - بدلاً من ذلك - بلا نظام ؛ بالغموض . فالنتائج التى تصل إليها الرواية القعيدية تشابه نتائج الرواية الجديدة ، وذلك من حيث إن الروايتين تقدمان وضماً لانظامياً .

ولكننا سبق أن لاحظنا أن كلا من المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب والمحقق فى الرواية الجديدة الفرنسية يتخذ موقفاً ضد البيروقراطية فى حين يمثل المحقق عند يوسف القعيد شخصية بيروقراطية فى حد ذاته . وهكذا يشابه الموقف من البيروقراطية فى الرواية البوليسية التقليدية وروايات يوسف القعيد ، لكن المحققين الناجحين فى الرواية البوليسية التقليدية يقومون بعملهم ضد البيروقراطية ، فى حين يحقق المحققون البيروقراطيون عند يوسف القعيد ، ومن ثم فإن البيروقراطية فى روايات يوسف القعيد تخلق اللانظام . وهذا يجاوز يوسف القعيد عند استغلاله للحبكة البوليسية ، مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية ، فلا يستخدم الحبكة البوليسية لخلق اللانظام

ظلم ، فيشر ، ليشكو من هذه القضية ، دهشة القاضى بفصاحته . عند ذلك يطلب الحاكم إلى الفرعون ألا يجزم بالعدل مباشرة ؛ إذ كان القاضى يريد أن يستخرج مزيدا من فصاحة الفلاح . لكنه يتولى رعاية عائلة الفلاح دون معرفته . ويظل الفلاح يشكو ويزداد فصاحته جالا . وفى نهاية الحكاية يرجع الفلاح إلى عائلته وقد أنصفه الفرعون .

وهذه الحكاية معروفة جيدا لدى الكتاب المعاصرين في مصر . وقد أنجبت نسخا معدلة في العصر الحديث<sup>(١٤)</sup> . ومن الواضح أن هذه الحكاية تعالج مسألتى العدل والحلق الفنى اللتين تمثلان الموضوعين المركزيين في «شكاوى المصرى القصيص» . إن التأثير بالحكاية الفرعونية مائل على نحو صريح عند يوسف القعيد ؛ وهو يشير إلى ذلك - كما لاحظنا سابقا - في عنوان الكتاب باستخدام كلمتي «المصرى القصيص» بدلا من «الفلاح القصيص» . وبالإضافة إلى ذلك فإن فصاحة الفلاح القصيص في الحكاية الفرعونية تنبع من «الشكاوى» المرفوعة إلى المحكمة . وتصبح مسألة الشكاوى نقطة واضحة في التشابه بين الحكاية الفرعونية والرواية القعيدية ؛ إذ يستخدم عنوان رواية يوسف القعيد كلمة «شكاوى» ؛ بمعنى أن رواية يوسف القعيد تتقدم من خلال رؤية معينة تستدعي الفلاح القصيص ، ومن ثم تربط حبكة الرواية القعيدية به .

هكذا - إذن - يؤدى الفلاح القصيص دورا موازيا للمصرى القصيص ؛ ومن ثم نستطيع أن نفهم المصرى القصيص من خلال الفلاح القصيص ؛ فالمصرى القصيص يقدم فصاحته كذلك لكن على شكل رواية . إنه يفتق في مقابل النقاد والجمهور ، في حين يقابل الفلاح القصيص البيروقراطية القضائية . لكن هذه البيروقراطية تمثل في الوقت نفسه نقاد الفلاح القصيص وجمهوره . ويقود هذا بدوره إلى تمثل علاقة توازن بين البيروقراطية من جهة ، والنقاد والجمهور من جهة أخرى ، فيعيد هذا التوازن موضوع البيروقراطية في الرواية .

وتحتوى حكاية الفلاح القصيص على ثلاثة عناصر : المؤلف والجريمة والبيروقراطية القضائية . وهذه العناصر - كما لاحظنا في تحليلنا - عناصر مركزية في روايات يوسف القعيد ؛ إذ نجتمع بين عملية الكتابة والمحقق والجريمة والعدالة . حتى رواية «شكاوى المصرى القصيص» ، التى لا تتضمن إشارة صريحة إلى البيروقراطية والجريمة ، تحتوى على إشارة ضمنية إلى هاتين الظاهرتين ؛ وذلك من خلال استدعائها الفلاح القصيص .

وهناك مسألة أخرى مهمة في كل روايات يوسف القعيد لم نعالجها بعد ، ألا وهى مسألة الظروف الاجتماعية والعدالة الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى ، نستطيع أن نقول إنه بالرغم من أن وضع المؤلف يمثل أمرا مركزيا في الروايات فإنه يظهر إلى جواره أمر آخر ذو أهمية عميقة ، وهو الوضع الاجتماعى .

وجه الغريب . أى أننا نتابع رواية عن شخصية ضئيلة الوجود في النص . وكما أشرنا من قبل ، يثير النص الشك حتى في وجود هذه الشخصية . والفراغ هنا يتمثل في غياب المعرفة المطلوبة عن المجرم والجريمة .

أما في رواية «الحرب في بر مصر» فالفراغ موجود في شخصية «مصري» . ونستطيع أن نتمثل ذلك في الحكاية وفى السرد الروائى ؛ فقد لاحظنا أن «مصري» لا يملك دورا روائيا ؛ وذلك بالرغم من أنه - في الحقيقة - الشخصية المركزية في الرواية . وبذلك يمثل غيابه روايا فراغه على المستوى الروائى . ربما أن العملية الروائية مع تعدد الرواة ، تمثل طريقة في تقديم الرواية ، فإن غيابه الروائى يشير إلى أن دوره شبه الفراغ في الرواية . وقد أشرنا في أثناء تحليلنا إلى أن «مصري» يمثل الشخصية الواحدة التى تملك أسما في هذه الرواية . لكن وجوده الاسمى وسط الغياب الاسمى الساكد يدل على مرتبته بوصفه نقطة الفراغ . ومصري هو الفراغ - بطبيعة الحال - على مستوى الحكاية ، لأنه يحتضى عندما يجمل النص ابن العمدة هو الشهيد .

وتشابه - نتيجة ذلك - نقطتا الفراغ في «محدث في مصر الآن» وفى «الحرب في بر مصر» ؛ وذلك لكونها تتدوران حول هوية الشخصيات .

ويظهر الفراغ في رواية «شكاوى المصرى القصيص» على نحو مختلف ؛ إذ ليس لدينا جريمة أو تحقيق . فحين إذن الفراغ المنظم في النص ؟ يتكون الفراغ في «شكاوى المصرى القصيص» من الحكاية الداخلية التى لا تظهر أبدا على الشكل المتوقع ؛ إذ إن النص لا يقدم إلينا حكاية كاملة ، بل مجرد بدايات . أما الحكاية - في حد ذاتها - فغائبة . لكن الرواية في مجملها تدور حول هذه الحكاية الغائبة ، التى تمثل - من ثم - الفراغ في النص .

وثمة نقطة إضافية نستخرجها من المقارنة بين الرواية القعيدية - خصوصا «شكاوى المصرى القصيص» - والرواية الجديدة - خصوصا رواية «المسحوبات» لآلان روب - جريمة . ويتعلق هذه النقطة باستخدام التراث الأدبى والحضارى . كما هو واضح من رواية روب - جريمة ، وكما أشار إليه النقاد . فالمؤلف يستغل في هذه الرواية أسطورة أوديب من التراث اليونانى ، لكنه يغيرها ويقدمها في الرواية على شكل حديث . وكما يوضح النقاد بروس موريسيت (Bruce Morrisette) ، فإن عناصر عدة في هذه الرواية تدل على أنها تحول لأسطورة اليونانية<sup>(١٥)</sup> .

أما رواية «شكاوى المصرى القصيص» : نوم الأغنياء ليوسف القعيد فعنوان الرواية نفسه يستدعى حكاية الفلاح القصيص من التراث الفرعونى . والحكاية الفرعونية تحكى لنا مقاسرة فلاح راح ضحية سرقة . وإنه ليذهب إلى المحكمة شاكيا ما حل به من

تمثل الواقع الاجتماعي عن طريق الكتابة . وهذا هو - بطبيعة الحال - ما يفعله المؤلف . وإذاً فلدنيا ظاهرة أخرى متوازنة بين كاتب الروايات في «شكوى المصري الفصحى» ، والكتاب البيروقراطيين في «محدث في مصر الآن» والحرب في بر مصره .

إن التحليل السابق يؤدي إلى رؤية الرواية الاجتماعية في ضوء جديد . فتيقظ النظام وتقطعيه مائتات في تقديم النص وفي حكمته . وتبقى مسألة التصوير الاجتماعي غامضة ، فتقل أو تنقص - على هذا النحو - من توهم المؤلف بأنه بصور المجتمع تصويراً كاملاً . ويؤدي هذا التصوير الأدنى للواقع الاجتماعي إلى توازن بين المؤلف والنص من جهة ، والبيروقراطية والمجتمع من جهة أخرى . لم يتمكن المؤلف - من حيث هو مؤلف - من إيجاد النظام النصي ، كما لم تتمكن البيروقراطية من إيجاد النظام الاجتماعي . ومعنى هذا أن اللاتظام النصي يعكس اللاتظام الاجتماعي . فبدلاً من أن يصرف التقطيع النصي والغفوض الانتباه عن الرسالة الاجتماعية ، إذا جاز - في الحقيقة - يبرران عن جزء مهم جداً من هذه الرسالة .

وتقودنا المسألة الاجتماعية في روايات يوسف القعيد إلى نقطة مهمة تتعلق بالمقارنة بين الرواية القعيدية والرواية الجديدة . ففي الرواية الجديدة الفرنسية يثير تحطيم الشكل الروائي شكاً فلسفياً بالنسبة للعالم ، بمعنى أننا نكون بإزاء علاقة ذات جزئين ؛ في حين تبدو الرواية القعيدية أكثر تعقيداً ؛ إذ تتألف العلاقة فيها من ثلاثة أجزاء : يقدم النص القعيدى تقطيع المعرفة عن العالم ، لكنه يصور لنا أيضاً تحطيم العلاقة بين البيروقراطية والمجتمع ، إذ تتكون البيروقراطية من تسجيل المجتمع والسيطرة عليه .

لكن الاختلاف بين الرواية الجديدة والرواية القعيدية الذي أشرنا إليه يمر - في الحقيقة - عن اختلاف أكثر جوهرية . ذلك أن روايات يوسف القعيد الثلاث روايات اجتماعية . ومؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية كثيراً ما يصفون وسائلهم بأنهم وسائل ضد البورجوازية وناقدة للمجتمع<sup>(١٠)</sup> . غير أن وسائلهم لا تنتقد المجتمع ، ولكنها تثير الشك في الأشكال والمفاهيم التقليدية . ويختلف يوسف القعيد عنهم ؛ وذلك بأنه يجمع بين الوسائل المركزية في الرواية الجديدة الفرنسية ورؤية اجتماعية قوية . ويمثل هذا الاختلاف التمايز الأساسي بين يوسف القعيد والمؤلفين الأوروبيين ، كما يعكس هذا روعة إبداع يوسف القعيد .

ويبدو هذا بوضوح في رواية «شكوى المصري الفصحى» ، التي تكشف عن المؤلف الذي يحاول أن يقدم مسألة اجتماعية من خلال معالجة سكان القصور . لكن روايته والحرب في بر مصره ويجسد في مصر الآن تمثلكان أيضاً الوضع ، أي وضع التأليف والوضع الاجتماعي ؛ فلاحظ في «الحرب» الوضع الاجتماعي من خلال الصراع بين العملة والخفير . ويتطور هذا الصراع في الرواية حتى ينتهي بالتحقيق الذي لا يحل المشكلة الاجتماعية ، مادام الخفير لم يزل حقوقه من استشهاده ابنه ، بل إن الوضع الاجتماعي في نهاية الكتاب يرجع إلى الحال الذي بدأ به الكتاب ، ألا وهو تفوق العملة الاجتماعي ، بالرغم من أنه المستول من نجند ابن الخفير . ويظهر وضع التأليف أيضاً في هذه الرواية من خلال التنبهات المستمرة إلى العملية الروائية .

وفي رواية «محدث في مصر الآن» تواجهنا مشكلة التأليف أولاً ؛ إذ يدعونا المؤلف إلى تأليف النص معه . وتظهر هذه العملية في أثناء الكتاب بصورة مستمرة . أما الوضع الاجتماعي فتكون أيضاً من نوع من الصراع ؛ إذ نتجهد الصراع في هذه الرواية بين الفلاح والنظام البيروقراطي .

لكننا عندما نطرق موضوع البيروقراطية في رواية والحرب في بر مصره نلاحظ نقطة إضافية سوف تساعدنا على فهم تصوير هذا الموضوع ، لا في هذه الرواية فحسب ، بل في رواية «محدث في مصر الآن» . فالبيروقراطية في كلتا الروايتين تقدم إلينا صوراً غير حقيقية للواقع ؛ بمعنى أن هناك اختلافاً بين الصورة الواقعية والصورة البيروقراطية . ففي «الحرب» - على سبيل المثال - يصبح ابن الخفير ابن العملة في النظام العسكري ، بالرغم من أنه بطل في الواقع هو مصري . وعندئذ نكون بإزاء تسجيل مزيف يغير الواقع . وعند استشهاده يظهر الصراع بين الحالين . أما في «محدث في مصر الآن» فنلاحظ ظاهرة مشابهة ؛ إذ يحصل الدبيب على الممونة التي لا حق له فيها ، وذلك لأن زوجته لم تكن حاملاً . ومعنى هذا أننا بإزاء صراع بين التسجيل البيروقراطي والحية الاجتماعية الحقيقية . ويزداد هذا الضلوع نتيجة للتحقيقات البيروقراطية وتقاريرها ؛ لأننا نتصور أن هذه التقارير مضادة لما حدث . وبعبارة أخرى فإن البيروقراطية تقدم إلينا صورة غير صحيحة للواقع الاجتماعي .

وعندما ننظر إلى البيروقراطية في هاتين الروايتين ، نلاحظها - إلى درجة كبيرة - بوصفها مؤسسة تسجل وتحاول أن

## الهوامش

- (١) مجدى ومبة ، ومجمع مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص ٣٥٣ . والرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال -



- cha G. Carvelis, *Adventure, Mystery, and Romance* (Chicago: The University of Chicago Press, 1976). وسليمانيا، ١٣٦ من Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post - War Fiction," *New Literary History*, 3 (1971), ١٣٥ - ١٣٦.
- (١٠) يوسف القعيد، «شككوى القصرى الضميمة: نمو الأفياء» (القاهرة: دار الفرق العربى، ١٩٨١).
- (١١) يوسف القعيد، «الحرب في بر مصر» (بيروت: دار ابن رشد للطباعة، ١٩٧٨).
- (١٢) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن» (القاهرة: دار أسامة للطبع والنشر، ١٩٧٧).
- (١٣) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١٠.
- (١٤) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٢٠.
- (١٥) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١٥٠.
- (١٦) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١٥٢.
- (١٧) يوسف القعيد، «شككوى»، ص ١٨٠.
- (١٨) يوسف القعيد، «شككوى»، ص ٢٢٢.
- (١٩) انظر نجيب غفوف، «ميراث» (بيروت: دار القلم، ١٩٧١).
- (٢٠) شريف حتاتة، «الشبكة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢).
- (٢١) ويكتف الاستشهاد الرئيس من أن الراوى الأول يظهر مرة ثانية كراوى الأخير في نهاية الرواية.
- (٢٢) يوسف القعيد «الحرب»، ص ٣٣.
- (٢٣) يوسف القعيد «الحرب»، ص ٥٣.
- (٢٤) يوسف القعيد «الحرب»، ص ٧٧.
- (٢٥) يوسف القعيد «الحرب»، ص ١٤٤.
- (٢٦) تصانف كلمتي «نوم الأفياء» أيضاً في نص «الحرب في بر مصر».
- انظر يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٧٤.
- (٢٧) يوسف القعيد، «شككوى»، ص ١٥٨ وما يليها.
- (٢٨) Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (New York: New Directions, 1941).
- (٢٩) نفسه. وصل سبيل المثال، «٦١ وما يليها»، ص ١١٦ وما يليها.
- (٣٠) Roger Shattuck, *The Banquet Years* (New York: Vintage, 1968) ص ٢٢٦ وما يليها.
- (٣١) قارن فدوى ماطلى - دوجلاس، «من التاريخ السرى لصمان عبد الحافظ» مرجع سابق.
- (٣٢) يوسف القعيد «يحدث في مصر الآن»، ص ٩.
- (٣٣) يوسف القعيد، «شككوى»، ص ٣٣. لهذا التمييز بين المؤلف الخارجى والمؤلف الداخلى، انظر:
- Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage* (Paris: Editions du Seuil, 1972) ص ٤١٢ - ٤١٣.
- (٣٤) يوسف القعيد، «شككوى»، ص ٢٤.
- (٣٥) يوسف القعيد، «شككوى»، ص ٥.
- (٣٦) انظر Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: ٤٣ - ٤٣).
- (٣٧) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١١ وما يليها.
- (٣٨) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١٠ - ١١١.
- (٣٩) Colloque de Cerny, Robbe-Grillet, *Analyse, Theorie* (Paris: roman (Paris: Editions du Seuil, 1967); Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe - Grillet* (Paris: Les Editions de Minuit, 1963).
- بالرغم من أن آلان روب - جرييه يصف طريقة جديدة لرؤية الأشياء بوصفها ميزة أساسية لواقعية الجديدة، فإن هذه الظاهرة ليست - في الحقيقة - سائدة في الرواية الجديدة بشكل عام. انظر:
- Alain Robbe - Grillet, *Pour un nouveau roman*, ص ٧ - ٧٣.
- (٢) نستطيع أن نفهم معنى الجملة (modernism) بطريقتين: يتعلق المعنى الأول بالخصائص الفنية الخاصة بالثالث الأول من القرن العشرين. وعندما تعرف التطورات الجديدة التي تشكلت بعد هذه السنوات بما بعد الحداثة (postmodernism). أما للمعنى الثانى فيشير إلى الجملة الفنية فحسب، الخاصة بالثالث الأول من القرن العشرين، بل إلى تابع أو استمرار هذه الظاهرة وتطورها حتى وقتنا الراهن. وسوف نستخدم للمعنى الثانى في هذه الدراسة. انظر: Karl Beckson and Arthur Geatz, *Literary Terms: A Dictionary* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975).
- ص ١٤٩ - ١٥١.
- (٣) انظر، حل سبيل المثال، المبدأ الخاص من الرواية، «فصول»، ص ٢: (١٩٨٢) ودراسات عن محمد مستجاب: «من التاريخ السرى لصمان عبد الحافظ وتدمير طوقس الحيلة واللغة»، مجلة «إبداع»، ١، يونيو - يوليو (١٩٨٣)، ص ٨٦ - ٩٢.
- وانظر أيضاً:
- Cezar K. Druz, "In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers," *Journal of Arabic Literature*, XII (1981) ص ١٣٧ - ١٥٩.
- Issa Boullata, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," *International Journal of Middle East Studies*, 15 (1983).
- ص ١١١ - ١١٩.
- (٤) انظر - حل سبيل المثال - روايتي جمال النيطاى، «الزنى بركات» (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٧٠) وخطب النيطاى (بيروت: دار السيرة، ١٩٨١). ويستخدم جمال النيطاى هذا القصص أو هذه الحرافة النصية حتى في بعض القصص القصيرة. انظر - حل سبيل المثال - وهما «أهل الزوى لبعضنا» ما جرى في المشرقة في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، (القاهرة: مكتبة مدبولى، دون تاريخ)، ص ٨٣ - ٩٨.
- (٥) عن هذه الظواهر النصية، انظر - حل سبيل المثال - جمال النيطاى، «الزنى بركات».
- (٦) مجيد طويبا، «دوم تصيح شمرا» (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٣). لدراسة عن هذه الرواية وروايات أخرى لنفس المؤلف، انظر عبد الغادر القط، «الشخصية المحورية في روايات مجيد طويبا، وإبداع»، ١، مايو (١٩٨٣)، ص ١٢ - ١٦.
- (٧) صبح الله إبراهيم، «اللجنة» (القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢).
- (٨) محمد مستجاب، «من التاريخ السرى لصمان عبد الحافظ» (القاهرة: مكتبة النيل، ١٩٨٢). وانظر أيضاً دراسته لهذه الرواية في «إبداع»، ١، يونيو - يوليو (١٩٨٣)، ص ٨٦ - ٩٢.
- (٩) علاقة الرواية النوبسية بالرواية الجديدة، انظر - حل سبيل المثال -

The Johns Hopkins University Press, 1979).

- خصوصاً الفصل عن أجانا كريستى، ص ٣٩ - ٥٢ .  
(٥٦) Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*  
(٥٧) Alain Robbe-Grillet, *Les gommes* .  
(٥٨) يوسف القعيد، « الحرب »، ص ١٥٠ .  
(٥٩) يوسف القعيد، « شكايى »، ص ٨٠، ٨١ .  
(٦٠) إن وضع الحقن في الأدب العربى الكلاسيكى مختلف . انظر :  
Fedwa Malti-Douglas, "The Detective Figure in Medieval  
Arabic Literature", Public Lecture, Princeton University,  
February 2, 1984.

(٦١) نستطيع أن نلاحظ صراع الكاتب مع الحقن في رواية « أيام الجفاف »  
أيضاً . يوسف القعيد، « أيام الجفاف » (القاهرة : مكتبة مدبولي ،  
١٩٧٤) .

(٦٢) انظر المناقشة حول هذا الموضوع وموضوع المثل الذى يقدم التحليل  
في :

Pierre Fedida, "Le narrateur et sa mise a mort par le récit," in  
Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol. II.

ص ١٨٧ - ٢٢٢ .  
(٦٣) انظر - على سبيل المثال :

David Grossvogel, *Mystery and Its Fictions*,  
ص ١٦٥ - ١٧٩ .

Bruce Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet*,  
ص ٣٧ - ٧٥ .

وموضوع المقارنة بين الأسلة اليونانية والرواية البوليسية التقليدية ليس  
موضوعاً جديداً إذ عالجته و. هـ. أودن (W. H. Auden) في  
١٩٤٨ . انظر :

W. H. Auden, "Le presbytere coupable," in Uri Eisenzweig,  
*Autopsies du roman policier* (Paris: Union. Générale d'Édi-  
tions, 1983).

ص ١١٣ وما يليها  
(٦٤) انظر، على سبيل المثال، مسرحية فتحي سعيد البارعة . فتحي  
سعيد، « الفلاح الفصيح » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، ١٩٨٧) .

(٦٥) انظر دراسة جان ريكاردو والمناقشة التي تلى هذه الدراسة :

Jean Ricardou, "Terrorisme, Théorie," in Colloque de Cer-  
isy, Robbe-Grillet, Vol. I.

ص ١٠ - ٣٣ و ص ٣٤ - ٦٣ .

Union Generale d'Éditions, 1967), Vol. I, p. 165

(٤٠) يوسف القعيد، « الحرب »، ص ١٥٠ - ١٥١ .  
(٤١) انظر في هذه المشكلة - على سبيل المثال - التحليل الذى يقدمه بروس

موريسيت (Bruce Morrisette) لروايتى آلان روب - جرييه ،  
« بيت الملقى » (La Maison de rendez-vous) و مشروع لثورة  
في نيويورك (Projet pour une revolution a New York) الفصل  
الثامن والفصل التاسع  
Alain Robbe-Grillet, *Les romans de Robbe-Grillet*,  
انظر :

Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (Paris: Les  
Éditions de Minuit, 1965); projet pour une revolution a New  
York (Paris: Les Éditions de Minuit, 1970)

(٤٢) يوسف القعيد، « يحدث في مصر الآن »، ص ١١٣ .  
(٤٣) يوسف القعيد، « شكايى »، ص ٩١ .

(٤٤) يوسف القعيد، « شكايى »، ص ٩٤ .  
(٤٥) انظر دراستنا عن البلاغة الاسمية :

Fedwa Malti-Douglas, "Pose une rhetorique onomastique.  
Les noms des aveugles chez as-Safadi," - Cahiers d'Onomasti-  
que Arabe, I (1979), ٧ - ١٩ .

(٤٦) يوسف القعيد، « شكايى »، ص ٩٥ - ٩٦ .  
(٤٧) يوسف القعيد، « الحرب »، ص ٣٦ .

(٤٨) يوسف القعيد، « الحرب »، ص ٨٤ .  
(٤٩) William Faulkner, *Introducer in the Dust* (New York: Vintage  
Books, 1948)

(٥٠) Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy-Castares, *Six Problems for  
Don Isidro Parodi*, trans. Norman Thomas Di Giovanni (New  
York: E. P. Dutton, 1981.)

Alain Robbe-Grillet, *Les gommes* (Paris: Les Editions de  
Minuit, 1973.)

Michel Butor, *L'emploi du temps* (Paris: Les Editions de  
Minuit, 1957)

Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*. (٥٣)  
هذا التمييز، انظر دراسة جان كاولتى :

(٥٤) John Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*,  
ص ١٣٩

ص ٨٠ - ١٣٨ . وانظر أيضاً :  
(٥٥) انظر على سبيل المثال ص ٨٠ - ١٣٨ Ibid

David Grossvogel, *Mystery and Its Fictions* (Baltimore:

# ندوة العدد

## أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر

● نرحب بكم في هذا اللقاء ، ضيفوا على القاهرة ومهرجانها الأول للإبداع العربي ، الذي جعل أول غايته تنمية التواصل بين مثقفي الأمة العربية ومبدعيها ، وتحديد لقاءاتهم ، من أجل بحث أسرار الفكر والإبداع في ثقافتنا العربية المعاصرة ، وتداول إشكالياتها ، من خلال الحوار البناء فيها بينهم ، إذ هم أبناء هذه الأمة ، الحريصون عليها وعمل وحلتها ونهضتها .

وأرجو أن يدور حوارنا في هذا اللقاء حول أزمة الإبداع في الفكر العربي ؛ مظهرها والمواضع المؤثرة فيها ، والأفكار التي تزويها مهيتة للخروج من هذه الأزمة وتجاوزها ؛ فهل يفضل الدكتور كمال أبو حبيب البدء في هذا الموضوع ؟

كمال أبو حبيب :

في تصوري أن الموضوع المطروح يستحق كثيرا من التفكير منا جميعاً ، ومن سوانا من أبناء الثقافة العربية المعاصرة . وإنه لمن الواضح أن هناك ما اعتدنا على أن نسميه «أزمة» في الوجود العربي بأكمله . وجزء من هذه الأزمة يتجلى في أزمة الإبداع ، كما هو عنوان الندوة . وإنني أرى أنه في غياب التحليل العلمي المنهجي الدقيق لمكونات هذه الأزمة وعناصرها ، سيظل الحديث قاصراً عن أن يساعد ، بطريقة أو بآخرى ، على محاولة تخطي ما أسميناه الآن أزمة . ويبدو لي أننا يمكن أن ننطلق من هذه النقطة إذا شئتم : ما تجليات هذه الأزمة التي نتحدث عنها في الوجود العربي وفي الإبداع العربي ؟ إذ يبدو لي أننا إذا بدأنا بطرح السؤال : هل هناك أزمة ؟ سيكون الأمر نوعاً من البدئية التي تناقض ، ولذلك فإني أفترض - منذ البداية - أن هناك أزمة فعلية على كل صعيد . وأرجو أن نستطيع بلورة مظاهر هذه الأزمة ، أو تجلياتها في مختلف المجالات .

أنور عبد الملك :

مع تقديري التام لكلام الدكتور كمال ، ومع أنه من المكنز الحديث عن أزمة ما ، إلا أنني لا أرى أن نبدأ بالتسليم بوجود أزمة ؛ أزمة شاملة ؛ فهذا طرح فيه شيء من الحصر والتقصير . وأنا من الذين لا يؤمنون على الإطلاق بأن هناك في حياتنا العربية أزمة . نعم ، هناك مثلاً ما نقره بالسلح ، وإشكاليات ، أما الأزمة فهي مفهوم لا وجود له في الواقع ، وألا فإنا نتحرك باستمرار على أرضية مفروضة علينا من قوى خارجية ، توحى إلينا بأننا نعيش أزمة ؛ وهذا أمر لا نستطيع أن نلزمه أو أن أقبله . ورأيت أنه ليست هناك أزمة ، وإنما هناك انكسار وانهمزام قوى ؛ انهمزام حربي وسياسي وثقافي ، تتجلى فيه إشكاليات وسلبيات في ميادين مختلفة ، ولكن ليست هناك أزمة . ولا مانع أن

اشترك فيها :

- |               |                     |
|---------------|---------------------|
| مصر           | - أنور عبد الملك    |
| مصر           | - السيد يس          |
| مصر           | - عبد المنعم تليمة  |
| سوريا         | - كمال أبو حبيب     |
| المغرب        | - محمد عابد الجابري |
| مصر           | - مصطفى صفوان       |
| استعداد عثمان | - أدارها            |
| محمد صديق غيث | - أعدتها            |

يكون عنوان البند كما هو ، ولكن بشرط أن تُترك حرية تناول  
للمفاهيم من زواياها واحتمالاتها المختلفة - مطلقة دون أي قيد .

كمال أبو ديب :

ليكن السؤال عن وجود الأزمة أو عدم وجودها هو البداية ،  
وليفضل الدكتور عبد الملك بإكمال وجهة نظره في هذا .

أنور عبد الملك :

إننا نتابع هذا الأمر منذ وقت طويل ، والسئلة في حقيقتها تتعلق  
بطبيعة المرحلة التي تمسها الأمة العربية اليوم بأجلها الفكرية  
والإبداعية . إن الجول المحيط بطرح مسألة الأزمة هو كما يلي : أن هناك  
أزمة تتصل بهدف كان مطروحا ومرغوبا ، ولكننا لم نصل إليه ؛ ومن  
ثم فنحن في أزمة . هذا الهدف الذي لم نصل إليه هو «الحلقة» بنسب  
الحضارة المتقدم في الغرب ، بنظاميه عموما ، والغرب الأوروبي  
والأمريكي خصوصا ، من حيث هو الغرب التقليدي الذي مارسته  
ومارسنا استعماريا . فلذا كان هذا هو الطرح ، أي «الحلقة» به ،  
تكون القضية إذن هي نقل التجربة الغربية برمتها ، أي نقل المشروع  
الغربي بإشكالياته ، وماضينا لن نستطيع نقله أو للحلقة به ، بعد هذه  
دامت حصة قرون ، وبعد التشكل الثابت للهيمنة الغربية على أساس  
فائض القيمة التاريخي بغرب الشرق «بالمساحة» - معام الأمر كذلك  
فنحن . إذن في أزمة ، ومضى علينا بالأزمة إلى الأبد . هذا هو الجول  
المحيط بطرح المسألة .

والملاحظة المهمة أن مفهوم الأزمة لم يظهر في الفكر العربي إلا منذ  
عهد قريب جدا ، بعد الحرب العالمية التي وقمت في الفترة ما بين عامي  
١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، حيث بدأت كلمة أزمة في الظهور بوصفها مفهومها  
مركزيا ، مواكبة لظهور فكرة أخرى هي فكرة التحديث  
modernization . وفي هذه الأونة أيضا ظهر كتاب الفلاس في  
الثقافة الذات ، الذي ميز بين الأصالة والمعاصرة . أما قبل ذلك فلم  
نكن نسمع كلمة أزمة ، وإنما كنا نسمع كلمات مثل : انحسار  
ونهبية و احتلال ونحر و استبداد وديكتاتورية ... إلخ ، كانت هذه  
هي المفاهيم السائدة في الأربعينيات . . .

عبد حديد الجباري :

اسمحوا لي أن أقول إن هذا قد لا يصدق على جميع البلاد العربية ؛  
ففي المغرب استعملت كلمة أزمة الثقافة أو أزمة الفكر سنة ١٩٤٦ ؛  
أثناء الاحتلال ، ثم طرحت بشكل أكثر حدة عام ١٩٥١ . فاعتقد -  
إذن - أنه وإن تكن مصر بالفعل مركز العالم العربي ثقافيا وحضاريا  
بصفة عامة ، إلا أنه هناك خصوصيات متميزة في العالم العربي . هذا  
ما أردت قوله في هذه النقطة . وانتقل الآن إلى قضية النقطة .

إنني أقتح الإطارة التالية لمناقشة القضية المطروحة علينا . موضوعنا  
هو أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر . وهو مكون من حصة  
عناصر ؛ فلذا استعملنا أن نحدد مفاهيم هذه العناصر أمكننا أن نحدد  
المقصود بهذه العبارة . وأن نتبين ما إذا كانت هناك أزمة أم لا . وسأبدأ

بتحليل العنصر الأخير ، ثم أعود للملئ قبله ، وهكذا من السهل إلى  
الصعب ، حتى نصل إلى تعريف الأزمة .

عندما نسكت عن كلمتي الفكر العربي ، ونفترض مؤقتا أننا نعرف  
ماذا نعني بها ، ونبدأ بالمعاصرة ، فمادنا نقصد بوصف الفكر العربي  
بأنه معاصر ؟ هل هو معاصر لأنه يشترك الفكر المعاصر في  
اهتماماته وفي أسلوب التفكير ، ويواجه منهجيا ومستوى علميا ؟ أم  
أنه معاصر - فحسب - لأن رجاله يعيشون في هذا القرن ؟

إنني أعتقد أن الفكر المعاصر الآن يقتضد ما يمكن أن نطلق عليه  
الترانس الثقافي . فمن الآن - في عام ١٩٨٤ - يمكن أن نقرأ كتابا  
ألف بالعربية في هذا العام أو في العام السابق عليه ، يتحدث بعقلية  
القرن الوسطى وينهجها ومفاهيمها ، وي طرح مفاهيمها لمجازها  
التاريخ . وهكذا - في الوقت نفسه - أن نقرأ كتابا آخر ألف في الفترة  
نفسها ، يختلف اختلافا تاما عن الكتاب الأول ، وكأننا ألف في أوروبا  
أو في أي منطقة من مناطق العالم المتقدم . فهناك إذن عدم تزامن  
ثقافي ؛ ولذلك أرى أن وصف الفكر العربي بأنه معاصر ، إنما هو  
وصف مجازي ، أي أنه مفيد لرجال وسرديين في عصر معين ولكنهم  
لا يعيشونه بوصفه فكرة . فهل نعد عدم التزام الثقافة مظهرا من  
مظاهر الأزمة أم لا ؟

نعود إلى كلمة «العربي» ، ماذا نقصد حين نصف الفكر بأنه  
عربي ؟ حين نسب الفكر إلى شعب معين فنحن نقصد جملة الآراء  
والتطبيقات التي يعبر بها هذا الشعب عن واقعها وأحاسيسها وطابعها .  
ووصف الفكر بأنه عربي يخرج من دائرة الفكر - العلم - لأن العلم لا  
يوطن له . فلذا فصلنا العلم عن الفكر بوصفه «مضمونا» ، تبقى  
الإيديولوجيا بمعناها العام ، أي الفن والفلسفة وسائل مناطق العلوم  
الإنسانية . هذا إذا نظرنا إلى الفكر بوصفه مضمونا أو محتوى . ولكن  
الفكر يمكن أن ينظر إليه أيضا بوصفه «طريقة لإنتاج الأفكار» . ذلك  
أن الطريقة التي يفكر بها العربي ليست هي نفسها الطريقة التي يفكر بها  
الأوروبي ؛ فلكل ثقافة طريقة معينة في التفكير ، أو الإنتاج الفكري ،  
تلون هذه الثقافة . فنحن نفكر بوثابت معينة داخل ثقافة معينة ، نفكر  
بمفاهيمنا ودأخل حللها العام .

فالفكر العربي عربي مضمونا ؛ لأنه يطرح محتوى عربيا ؛ وهو عربي  
طريقة ؛ لأنه يقدم طريقة معينة في التفكير ، بنهجها وأصنافه متد من لم  
ينتمتوا حل ثقافة أخرى ؛ وقلوا متفكرين في الثقافة العربية ، نحن  
نخرجوا - مثلا من الأثر أو جامعة القرويين وكاترا لا يصرفون لغة  
أجنبية . فلتلطف معنا بفكر في إطار ثقافة عربية ومفاهيم عربية ،  
وبجهازه الفكري عربي ، أي مستمد من ثقافة هي «ثقافة الماضي» .

ولكن يوجد بيتا من جموع بين «العالم» والثقافة العربي ود العالم ؛  
الثقافة الغربي ، ضارب لدينا نوع من الانتماءية ، أو تمتد المروام  
الثقافية داخل الفكر العربي بوصفه مضمونا ، وتتمدد الأجهزة المتكررة  
في إطار الفكر العربي بوصفه أداة للتفكير ؛ فهل نسيحل هذا التعمد  
مظهرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ وأقصد بتعمد المروام الثقافية أن يوجد  
بيتا متفقون لم يتعرفوا ثقافة أجنبية أو لغة أجنبية ، وإنما هم متفقون  
بثقافتهم العربية ، يدرسون من خلال تراجمهم العربي ولغتهم العربية ،

## مصطفى صفوان :

لقد فهمنا عما قلت أن السؤال ليس عن كونها خصوصية أم لا ،  
ولكن عن كونها تشكل أزمة - حثيا وجذبت - أم لا .

## محمد عابد الجابري :

نعم . بقي لدينا الإبداع والأزمة . نأخذ كلمة الإبداع . بطبيعة الحال نحن لا نقصد الإبداع بمعناه اللغوي المتناهي الذي هو الخلق من العدم ، ولكننا نقصد الإبداع خارج المجال اللغوي ، أي إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود . والإبداع بهذا المعنى الواسع يتلون بحسب الحقول المعرفية المختلفة ؛ فالإبداع في الفن يختلف عنه في العلم ، وعنه في الفلسفة .

فالإبداع في الفن - على ماذهب أحد المفكرين - هو إنشاء وجود جديد من أشياء كانت مسجوعة ولكن من خلال تركيبة أصيلة . والإبداع النظري الفلسفي هو إعادة طرح المشكلة بطريقة أكثر مطابقة للتطور ولكل ما جد في الحياة ، وكما يقول باسبرز : « الفلسفة ليست جوابا بل سؤالاً » ، وكذلك الفكر النظري بعامة ؛ ليس حلولا وإنما هو إعادة طرح للضباب بشكل جديد ؛ فليس هناك حلول نهائية . أما العلم فالإبداع هو الاكتشاف ، والاكتشاف هو استخدام وسائل تقنية للخروج بشيء جديد ، مع ملاحظة أن الاكتشاف في العلم لا يصير محترفا بل إلا إذا قبل التحقق التجريبي ، أو التطقن التطبيقي في إطار العلوم النظرية ، كعلم الرياضيات ، أو علم الفيزياء النظرية .

وإذا بحثنا عما هو مشترك بين هذه الصور الثلاث من صور الإبداع وجدته في الجهد بين شئين : الجهد والأصالة . والجهد هي إنتاج شيء جديد عن شيء قديم ، والأصالة هي التقليد ( دون أن أعطيها مفهوما ميتافيزيقيا أو تجريديا ) .

والآن نصل إلى كلمة « أزمة » . ومن الملاحظ أننا نستخدم كلمة أزمة في لغتنا العربية اليوم بمفهومها الغري المنابر لمفهومها العرو القديم . فلذا رجعت إلى قواميس العربية نجد أن الأزمة - في أصل الاشتقاق - تعني المضى ، وقد استعملت بمعنى الضيق والشد . وارتبط هذا الاستخدام - بطبيعة الحال - بالبيئة العربية ؛ فكانت الكلمة تعني القسط ، ومنه الحديث النبوي المعروف : « اشتد أزمة تنفرجي » . وقد قبل في سنة قسط وجهد ، أي نوع من الشدة الناتجة عن عمل قوى عليها لا يمكن للإنسان أن يعالجها ؛ لأنها « فوق الإنسان » .

أما في الفكر الأوروبي فالأزمة crisis كلمة طبية ، تعني في أصلها الطبي تطورا معينا في مرض نحو الشفاء أو المياع ، ثم استخدمت لتعني حالة توقف في تاريخ تطور كيان ما ، فيكون هذا التوقف هو الأزمة . وهي بهذا مرتبطة « بموضوع » يمكن دراسته علميا بوصفه متصلا بأشياء معقدة ، وليس بقوى خارجية فوق طبيعة بالملعى العرو القديم . وقد انتقل إليها للمعنى العرو ، وصار يقال أزمة اقتصادية ، أزمة نحو ، أزمة ضمير ، أزمة سياسية ... الخ أي أن هناك مسارا ما ، يمتثل تولفته ؛ فاختلال التوازن - إذن - هو الأزمة .

وينقلون عليها ؛ وأن يوجد آخرون مشغولون إلى ثلاثة أجنبية ، فيذكرون في قضايا هذه الثقافة الأجنبية وإن حدث هذا بلغة عربية ؛ وأن يوجد آخرون يجمعون بين الثقافتين . إنني لا أقصد أن أعطى كلمة الاختلاف أو الأزمة هنا أي مفهوم قيسى ، وإنما أريد أن أقول إن هناك متقفين لا يضم حظهم للمعروف إلا ما هو متم إلى الثقافة العربية واللغة العربية ؛ وإن هناك متقفين آخرين يضم حظهم للمعروف عوالم ثقافية أخرى من خارج الثقافة العربية الفقهية وخارج اللغة العربية ؛ أي أن هناك تعددا في العوالم الثقافية . ولذا أريد أن أصيل إليه هنا هو مجرد طرح هذا السؤال : هل نعد هذا التعدد في العوالم الثقافية منظرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ فانا لا أقدر - الآن - حكيا ، وإنما أسجل ظاهرة ، فلا أحد ينكر أننا إذا أخذنا متقفا نخرج من القرويين وأنهم نخرج من السورويين ، وكلامهما يتكلم العربية القصص بوجه ما ، فسجد الأول مشغولا إلى نظام مصرى عرو قديم ، والأعر مشغولا إلى نظام معرب أجنبي حديث . ثم هناك ثالث يجمع بين النظامين . الأول يفكر يفكر الكندي ومن قبله ومن بعده ، والثاني يفكر يفكر ديكرات وكانت ولوك وباشلار ... الخ .

## مصطفى صفوان :

أي أن هناك انحصارا .

## محمد عابد الجابري :

نعم ؛ فهل نعد هذا الانحصار في الذات العربية منظرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟

## أنور عبد الملك :

إن العرش الذي تقلعت به في بياض هذه القطة شيء طيب لأخبار عليه ؛ ولكنني أريد أن أقول إن هذه الأرواحية أو الثلاثية ليست من خصوصيات الفكر العرو . فلو أخذنا الهند مثلا لوجدنا أن غريحي مغلوس ومعابد جنوب الهند في مدينة بنارس أو مغلوس مثلا ، لا يعرفون اللغة الإنجليزية ، وهي اللغة الرسمية الثانية في الهند . ومن ناحية ثانية نجد المغلوس الهندي والمتأجلز في شمال الهند . ومن ناحية ثالثة نجد ، والمتوسطين ، اللذين يجمعون بين الهندية والإنجليزية . وسنجد الظاهرة نفسها في أماكن أخرى ، في اليابان مثلا ، وفي المكسيك ، حيث نجد خليطا أكثر تنقدا وأكثر تشابكا . فهذا التعدد إذن ليس من خصوصيات الفكر العرو ، وإنما هو من الخصوصيات البارزة لجميع الأطارات الفكرية في أروبة إحساس الإنسانية ، أي هذا أوروبا وأمريكا ، بل إنها موجودة أيضا ، بوجه ما ، في أوروبا وأمريكا ذاتهما .

## محمد عابد الجابري :

إنني أوافق الدكتور عبد الملك هل أن هذه الظاهر لا تشكل خصوصية عربية لأشيل لها ، ولكن في داخل الخصوصية العامة يمكن أن نبعث عن خصوصيات أصيب . ولم أدخل في هذا الموضوع .

إننا نعتقد أن هذه الطريقة لنتمكن من أن نتبين ما إذا كانت هناك أزمة أو أنه لا أزمة هناك ، وأن نتطرق لمظاهرها ونجليها إن وجدت ، كما نستطيع حل المشكلات للنهج الأخرى التي أبرزتها أحدث الزملاء .

وإنني لأقرض أن الفكر العربي - في هذه اللحظة التي نعيشها الآن من تاريخنا - فكر قاصر ، بالمعنى الذي طرحه ، أي من حيث علاقته بالواقع العربي . فالفكر العربي ما يزال قاصراً تصوراً واضعاً في تعامله مع الواقع العربي ، إذ لا نكاد نرى في أي جانب من جوانب حياتنا الثقافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية مساراً واحداً من المسارات التي تتجلى فيها قدرة الفكر على معالجة الواقع معالجة دقيقة أو تقديم وصف منهجي علمي دقيق لجانب من جوانب الواقع ، فضلاً عن محاولة تجاوزه . إنني هنا أصفه هذا الفكر فحسب ، وحين أصفه بأنه قاصر فإني أقصد أنه لم يسهل أن نتأجل . وقد ناقش بعد ذلك أسباب هذا القصور .

#### السيد يس

قبل أن نبدأ التصويم ، علينا أن نسلم أولاً الرأي في موضوع الأزمة . إن استخدام كلمة الأزمة ، أو عدم استخدامها ، في كتابات ما ، أو زمن ما ، ليس دليلاً على وجود الأزمة أو عدم وجودها ، ذلك أن الأزمة يمكن أن توجد بوجود موضوعها بغض النظر عن التفتت بها أو التنبؤ إليها . وإنني أرى أن الأزمة قد وجدت منذ احتكاك الغرب بالعالم العربي مع الحملة الفرنسية التي قادها نابليون ، إذ حدث انقطاع معرفي في الاجتهاد التراثي طبقاً للحضارة العربية الإسلامية . وهناك أكثر من نظرية واحدة في تفسير آثار هذا الاحتكاك : هل كان بداية التحديث كما يزعم الرأي السائد ؟ أم أنه كان إجهاداً لعملية إحياء وطنية أو أهلية *indigenous* ، كانت تتم في داخل البنية المصرية في أواخر القرن الثامن عشر بقيادة حسن العطار والرأسمالية التجارية ، بحسب نظرية وجرائته ، في كتابه المعروف بالجلود الإسلامية الرأسمالية . ونفس النظر عن التفسير الحقيقي ، فإن اللحظة الأولى في الأزمة ، ومظهرها الأول ، كانا ما وقع من انقطاع معرفي ، نتج عنه أن أصبح النموذج الغربي هو النموذج الذي ينبغي أن يحتذى ، والنموذج الذي رجع إليه عمالاً ، فاستبدلت أطرنا مرجعياً بأوروبا بإطارنا المرجعي الذي هو التراث العربي الإسلامي .

والذي حدث بعد ذلك أننا تبنيّا الفكر الليبرالي ، في فترة ما ، ثم الفكر الماركسي في فترة تالية ، فكانت قد اقتبسنا أفكاراً مفصلة عن سياقاتها التاريخية ، ولذلك لم ترسخ قواعد أي من الفكرين ومؤسساتها ، فلنستأجد في الحال العربي مفكرين ليبراليين أو ماركسيين بالمعنى الحقيقي . فلما بحثنا عن الفكر الليبرالي العربي أو الماركسي ، فإتينا أن نجد عشرة كتب أساسية في أي من الفكرين . أنا لا أتحدث عن الترجمات لكلمات ماركس وإنجلز مثلاً ، ولا أتحدث عن التطبيق الآلي لنهج اللبائية التاريخية على الواقع العربي وإسقاطه عليه بطريقة تصفية ، ولكنني أقصد غياب التطبيق العربي الخيالي للحلقات للمنتج الماركسي ، ولكنني أعتقد أن نجد دراسة ماركسية أصيلة عن التركيب الطبقي العربي ، وإن نجد سوى تطبيقات فنية . وهكذا

فلما أخذنا مفهوم الأزمة بوصفه اختلالاً في التوازن ، فإن سؤال هو : هل نعد الفكر العربي متوازناً ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التوافق ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التماسك الثقافي ؟ هل نجد فيه الحد الأدنى من التواصل بين جميع الفئات ؟ أم أن هناك اختلالاً في هذه الوحدة عند حدّها الأدنى ؟

إنني أعتقد أن هناك اختلالاً في توازنات الفكر العربي ، وأن هذا الاختلال واضح بين فئات المثقفين العرب ، سواء المثقفون منهم على الفلسفة ، أو الليبراليون ، أو الماركسيون ، أو الأخلاقيون بالمعاصرة ، أو الآخرون الذين هم الشيوخ والمعلماء الذين يكتبون ويشرّون ويعملون أفكاراً وماضياً ، فليس هناك توازن بين كل المثقفين الذين يفكرون أو يتجربون أفكاراً أو يعمدون إنتاجاً . وهذه هي الأزمة ؛ بمعنى عدم وجود توازن في داخل الثقافة العربية المعاصرة .

وأخصّ تجليات هذه الأزمة في تلك المظاهر التي سجلتها بوصفها نقاطاً للاستفهام ، والتي أتبناها الآن موضوعاً يمكن أن نطرحه بيننا للبحث ، وأعيد تحديثها فيما يلي :

- 1 - عدم وجود تزامن ثقافي بين جميع الذين يقرؤون ويتجربون كلاماً يدخل في الثقافة العربية .
- 2 - تعدد المواقف الثقافية ؛ أي تعدد السلطات المرجعية للمعرفة .
- 3 - غياب وسعة الأدلة الفكرية ؛ أي تعدد المقاصم ، وتعدد أنواع المنطق داخل الثقافة العربية .

كمال أبو ديب :

استسمحوا لي أن أضيف - في إطار التشاور المنهجي الذي قصمه الفكتور الجابري - مقدماً من النقاط التي يبدو لي أنها يمكن أن تساعدنا على التوجه إلى مسار واحد تشارك في جميعها .

إنني أوافق على تناول الأزمة بوصفها اختلالاً في التوازن من جهة ، وبوصفها مفهوماً يحمل معاني الضيق والشفقة من جهة أخرى . وسوف يساعدنا هذا التناول على تحليل المشكلات وتحديثها وتشخيصها .

ولكن النقطة المهمة التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار هي أننا نتناول المفاهيم المطروحة علينا منتهزة ، أي بوصفها أقرب إلى المقاييم الجبرية الحاصلة ؛ ولذلك ينبغي أن نتوجه نحو محاولة لتحديد معيار أصلي يمكن أن أسماه أن نستجلب وجود أزمة في فكر ما أو عدم وجودها .

إنني أرى أن الأزمة لا يمكن أن تتجلى إلا في علاقة الفكر بالواقع ؛ ولا يمكن أن نتحدث عن وجود أزمة أو عدم وجودها إلا على هذا النحو الأساسي : ما علاقة الفكر العربي بالواقع العربي ؟ هل استطاع الفكر العربي أن يبين الواقع العربي بطريقة معقولة ؟ هل استطاع أن يدرج طبيعة هذا الواقع بمتناصرة وضوابطه ؟ هل استطاع أن يقدم تحليلاً يجعل من تجاوز هذا الواقع إمكاناً فعلياً ؟ أين يدور الفكر العربي الآن في علاقته بالواقع ؟ هل يتحرك في إطار التلازم مع هذا الواقع فحسب ، أم أنه يتحرك في إطار محاولة لتجاوزه في إطار بمد الممكن ؟

المعاصر ، فأرى أنه واقع عضوي ، أي أن الإشكالية هي إشكالية نهضة ، وليست إشكالية أزمة ، لأن الأزمة - كما تفضل بشرحها الدكتور أنور عبد الملك - تعني أن هناك غايات تتعثر ذاتيا في الوصول إليها ، وأن عسلة جهودنا لن تصل إلى أنفائها ، في حين أن مشكل النهضة هو السعي إلى وصيفة فكرية ليست وحيدة ، وإنما هي صيغة يمكن أن تكون وغالبية وشاملة في الفكر العربي ، تتبنأها - في الواقع - تيارات قوية ، تهدف إلى رآب صعد المقارعة والتناقص بين السياسات المحلية والغايات الاستراتيجية للنهوض العربي ، وتقريب المسافات الفاصلة بين واقع هذه السياسات التي يدار بها شأن العرب المحليين وغايات النهوض . وهذا هو المآزق التاريخي الذي نعيشه اليوم .

فما غايات النهوض العربي ؟ إن العرب تكوين تاريخي جديد ، يتم منذ أربعة عشر قرنا ، بدأ بخروج العرب حاضرين وأرباب الإسلام ، ومافئون دول الخلافة ذات المجتمعات والحضارات المرفقة الحضارة يبطورها في التاريخ . وما يزال هذا التكوين يتم حتى الآن . وهو ليس حاصل جمع ، وإنما هو حاصل تفاعل بنو الجزيرة ، السليين وغرجوا بالإسلام ، مع التكوينات البلبالية والأشورية والفينيقية والفرعونية ... الخ . ويصل هذا التكوين إلى غاياته عندما تقوم للعرب دولة تمتد حدها السياسي على حدها القوي . هذه بيساطة شديدة هي إشكالية النهضة .

فما الذي يحدث في الواقع الآن ؟ غايات النهوض معروفة : إقامة دولة عربية تمتد حدها السياسي على حدها القومي ، وتحديث المجتمع العربي ، وتحليل الفكر ، وتحريم الوطن ، ولكن السياسات العملية في الواقع العربي تتكبد هذا الطريق ، فأين الاتجاهات الفكرية التي توجد خراج لأرباب الصدد بين هذه السياسات وتلك الغايات ؟ بل كيف يصاغ هذا المآزق التاريخي فكرا ؟ وما اتجاهات المفكرين العرب للخروج منه ؟ ما الصياغات التي يرونها لمواجهة هذه الإشكالية ؟ (وأنا أقول صياغات ولا أقول صيغة ، وإن قلت صيغة فإني أقصد الصيغة الغالبة لا الوحيدة) .

هذا هو المقتصد في الفكر العربي اليوم : القدرة على الوصول إلى بناء فكري عضوي أساسي ، يكشف عن بقاء موروثاتنا القديمة وتواصلها متجددة في ظروف جديدة ، لمواجهة مشكل النهوض ، وعلاج المقارعة بين السياسات والغايات ، وتقديم اتجاهات فكرية لتجاوز هذه المقارعة ، وإيجاد خراج من هذا المآزق التاريخي .

أنور عبد الملك :

إن ما سمعته الآن يؤيد ما قلته من قبل من أن هناك هوة ساطعة بين اعتبارين أو إشكاليتين : إشكالية أزمة ، وإشكالية نهضة . إشكالية الأزمة مسطحة من الغرب الاستعماري ، ولها على الأرض العربية قطاعات معروفة في كل قطر عربي ، تورث هذا الفكر وتصل من أجله . ويقابلها إشكالية النهضة ، وهي حقا إشكالية عارمة في غلبة الصعوبة ، تتضمن عجز الأنماط السياسية والأنظمة الفكرية عن إنجاز مشروعات فلسفية نظرية اجتماعية كاملة ، وتتضمن عجز القوى الحرة العربية عن السير إلى نهاية الشوط ، وتتضمن إجهاض

كانت اللحظة الثانية للأزمة أن التيارات الوافدة علينا لم ترسخ فكرا ولا مؤسسيا في المجتمع العربي .

ولذلك أرى أن المشكلة ليست مشكلة فكر فحسب ، بل هي أيضا مشكلة ممارسة وتطبيق . فقد سقط النموذج الليبرالي تاريخيا في ١٩٥٢ ، وسقط النموذج الماركسي تاريخيا بجزيرة ١٩٦٧ . وسين سقط النموذجان نتج مظهر آخر من مظهر الأزمة هو فقدان الثقة في هذين النموذجين معا ، ومن ثم ظهور النموذج السلفي أو الديني ليكون المشرع بخلافة هذين النموذجين .

جلة القول أن الأزمة التي نواجهها الآن تتعلق بقصور الفكر العربي وعجزه عن طرح الواقع ، وعدم ترسيخ الفكر الليبرالي أو الفكر الماركسي ، ثم سقوط النموذجين معا ، وخطو الساحة لظهور النموذج الديني بوصفه الخلافة الشرعية لحين النموذجين اللذين لم يتجسعا تاريخيا في حل مشاكل العالم العربي .

كمال أبو ديب :

إن الأفكار التي قدمها الأستاذ السيد يس تؤكد بحق أن المشكلة كما سبق أن طرحتها - هي مشكلة علاقة الفكر بالواقع . فغياب الوصف العلمي الدقيق للمجتمعات التاريخية التي سقط من خلالها النموذجان الليبرالي والاشتراكي ، وغياب الدراسات الحقيقية عن هذين النموذجين ، يعني بالضبط أن الفكر العربي لم يستطع في أي من هاتين المحظتين أن يقوم بمعاية الواقع ، ولم يد قمرة حقيقية على تفهمه ووصفه .

وفضلا عن أنه ليس لدينا الإنتاج الفكري الذي استطاع أن يسهم في تأسيس نموذج ليبرالي ، وليس لدينا الإنتاج الفكري الذي استطاع أن يقدم مثل هذا الإسهام في تأسيس نموذج اشتراكي ، فإنه ، بالمثل ، ليس لدينا الآن - بالرغم من طغيان التيار السلفي - ذلك الشااج الفكري الديني الذي يستطيع أن يؤسس نموذجاً للفكر الديني في تعامله مع الواقع ، وليس من مجرد استقلاله من مصادر تراثية معينة .

إن ما يبعث شخصيا هو هذه العلاقة التي أحاول أن أركز عليها بين الفكر العربي المعاصر والواقع العربي المعاصر ، أو الواقع العربي السابق . وما نتفلسم به يؤكد أهمية هذه العلاقة تأكيداً تاماً .

السيد يس :

هذا صحيح .

عبد المقصم تلمية :

ما دمنا قد اتريتنا من الواقع ، فعلينا أن نصف هذا الواقع ، لا في جزئياته ، بل في طبيعته العامة ، أي أن نصف الملح الككل للمرحلة التي يعيشها الوطن العربي ، أو العرب المحضون ، وفي أي مرحلة هم الآن .

من الواضح أن هناك تحفظات على كلمة أزمة . وإن أزيد الأمر تعقيدا ، ولكنني أسعود إلى الواقع العربي ذاته ، الواقع العربي

التحركات الحضارية الاستراتيجية للعرب، كما حدث، ويحدث الآن .

هذا ما تتضمنه إشكالية النهضة في جانب السلب، ولكنها في جانب الإيجاب، أو بالأحرى من كل وجوه السلب، لا تحقّق واقعا تازميا، بل تحقّق واقعا نهضويا، كما أوضح الأخ الكريم الدكتور عبد الممن . فواقع العربي إذن واقع نهضوي وليس واقعا تازميا كما يقال، من أجل العمل على تازمه .

ولتأخذ مؤشرات جميع معاني الحياة الاجتماعية ومعلما في الأمة العربية منذ سنة ١٩٤٥ إلى اليوم (١٩٨٤)، في الإنتاج الزراعي، والصناعي، والتجاري، الداخلي والخارجي، والنمو السكاني والعمراني، والتعليم الجامعي، واليوتكنولوجي، والقوة المسلحة، فسندنا النمو مطرد في جميع المجالات، ومعدلات عالية متزايدة وشاملة . ولا نجد مثل هذا النمو إلا في منطقة شرق آسيا .

وفي الوقت نفسه نجد النموذج الذي يراد لنا أن ننسج خلقه، والذي يراد لنا أن نحيا أزمة بسببه لأننا لن ندركه ولن نحقق به - نجد هذا النموذج ويتأزم الآن . وأوضح وجوه أزمته انخفاض معدلات النمو السكاني حتى آل الأمر إلى إنبهار ديموغرافيا بشكل أزمة حيائية مصرية في أوروبا اليوم . وصار تباين معدلات النمو السكاني في الجمهوريات الأوروبية من الاتحاد السوفيتي ومعدلاته في جمهورياته الإسلامية الاسيوية - صار إشكالا سياسيا من الدرجة الأولى .

إن الأزمة - كما يراد تصورها - تعني أن الأمة العربية عاجزة عن الاستمرار بوصفها كيانات اجتماعية، وأنها لا تتخطى إلى الأمام إلا خطى متعرجة، بالرغم ما يبدو من تفاضلات الجلبية للعناصر الإيجابية . وهذا التصور غير حقيقي، بدليل ما نراه من اطرد متفرد لمعدلات النمو الشامل . إن الواقع القاتم هو إشكالية نهضوية متكررة أو مضروبة ومحاصرة .

وعندما يجري الحديث عن إشكالية العالم العربي، فإن بعض الجهات تصورها وكأنها إشكالية متفرقة بلا نظير، على حين أن هناك إشكاليات نهضوية كثيرة . ويصعب هذه الإشكاليات مهم بالنسبة لنا، ويمكننا مع عالم واحد هو عالم باننوج . وتبيننا دراسة بعض هذه الإشكاليات على تعرف ذاتنا في الوقت نفسه . وهاتان سؤال : هل سمعنا كلمة أزمة في الصين أو اليابان ؟ لم نسمع هذه الكلمة لديهم على الإطلاق، وإنما سمعنا كلمات مثل : إشكالية النهضة، التحرير غير الناضج، والتحديث المتأخر في الصين مثلا، وهذه إشكاليات وإرادة لدينا نحن أيضا .

والقصور الخطير في مجالنا لإشكالية النهضة العربية أننا لا ندرك خصوصيتها، مع أن دراسة هذه الخصوصية إنما هي دراسة ليد مهم من أبعاد الواقع، ولكننا نعمل هذا وننظر إلى الإشكالية بوصفها موضوعا نظريا قائما بذاته، منفصلا عن إطاره التاريخي والجغرافي الخاص . وهاتان بيت القصيد .

إن الإطار التاريخي الجغرافي الذي يصف بخصوصية متفرقة، ويؤطر العالم العربي منذ القرن التاسع عشر حتى الآن، هو إطار

الحرب والسلاح، حيث يواجه هجمات مسلحة مستمرة ومكثفة ومركزة، خصوصا على المشرق العربي في مصر والشام . ويصنفا - هنا في مصر وفي غيرها من أقطار الوطن العربي - بنسب ثلثا أن مصر قد خاضت ستة حروب خلال خمسة وعشرين عاما فيما بين ١٩٤٨ و ١٩٧٣، هي حروب ١٩٤٨، ١٩٥٩، وحرب اليمن، وحرب ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، ثم حرب ١٩٧٣ . فما معنى هذا ؟ معناه أننا لا نواجه إشكالية أزمة، وإنما نواجه إشكالية نهضة، ولا ما كان هذا الحصار . ولا لرؤيد أن أدخل في مساجلات إستراتيجية مع من يذهبون إلى أنها إشكالية أزمة .

إذن هذه هي إشكالية «التحرّك العربي» . وأنا مؤمن إيمانا تامة بأنه تحرك نهضوي قوي وعريق، وأنه لن يتكسر . لن يتكسر - والحمد لله - لأسباب كثيرة جدا . وإنما الذي يتكسر الآن هو العدو الذي تبرز أركته . وسيظل التحرك العربي محاصرا بالسلاح، وسيغرب على الدولام بالسلاح . ونحن نعلم أنه ما إن انتهت حرب ١٩٧٣ حتى بدأت حرب لبنان، ثم حرب والاستنزاف الناسي الشامل المربع في الخليج، والبقية تأتي . وهي مرتب لها بإحكام تقديرا لهذا الحصار السلاح الذي تفرض به المنطقة العربية، والذي لا يوجد له مثيل في العالم كله . فليس ثمة حصار سلاح في شرق آسيا مثلا، ولا في أمريكا اللاتينية، وكل ما يحدث هنا هو أنك هو مجرد مناوشات حربية بسيطة . ولهذا فإن هذا الحصار الاستراتيجي المحكم هو الذي يثبت أن إشكاليتنا إشكالية نهضة . وأنا مؤمن بهذا إيمانا وحياتيا، وهي إشكالية في غاية الصعوبة والبسر، وفي غاية الفداحة من حيث مبرراتها العمل، ومظاهرها المربية . وننتظر إلى همار بيروت اليوم : فهو في حد ذاته لا نظير له . وما أصاب المدن الفيتانية من مدار تحت القصف الأمريكي، لا يمكن أن يقارن بما أصاب بيروت، خصوصا وأن بيروت مركز حضاري أساسي وحيوي، وتعرضه للفتنة الغريب هذا الشكل الاستمراري المطرد يشير إلى مغزى «لا حربي»، يذكر ما حدث من قبل في مدن الفتاة، حيث مدرت للفتنة المدنية والموانع والمناطق الصناعية . وقد رأينا هذه المشاهد بأعيننا .

وأختم حديثي فأقول : إن هذه الإشكالية، بصورتها وتشابكها ووجوهها السلبية (وهي كثيرة ومؤلمة للحس وللضمير)، هي جزء لا يتجزأ من إشكالية النهضة العربية . فكيف هذا ؟ الجواب بإيجاز وتبسيط شديدين : إننا إن كنا في أزمة لا كان هذا الضرب المستمر بالسلاح على هذه الصورة ؟ فلا أحد يضرب «جثة ميتة» ولا أحد يضرب إنسانا فاقد الحركة، ولا أحد يكفك الضرب أجيالا وقرونا وبشكل لا يقطع إلى العربي ضد من هو ضعيف متأزم . إن هذا كله دليل على أننا نمتلك حيوية وإيجابية أكثر مما ندرك نحن أنفسنا، نتيجة لإشكالياتنا المتعددة التي نعيشها : فلو كنا في وهوان الأزمة، لما كان هذا الحصار والمزور الضلال من كل الجوانب، سلاحيا واقتصاديا وسياسيا . وانتمروا - وهذا هو الأخطر من كل ما عداه - ما يحدث الآن من غزو فكري وليدولوجي وعلمي بشكل يكاد يطمس معالم البناء الوطني للأمة العربية . وهذه هي الخطورة القصوى، وهي في الوقت نفسه الدليل على أننا لا نحيا هوان الأزمة، ولا تركنا أعدائنا في وحشنا وماضي أساف إذا أطلت في حديثي .



## تلمذة المذم

وهناك وجه آخر من وجوه إشكالية النهضة هو الشمولية السياسية ؛ وهي - كما تبدوا لنا وقتها - ليست مجرد احتكار السلطة السياسية فحسب ، بل هي - فرق ذلك - احتكار للعمل والفكر السياسيين على يد فئة من فئات الجماعة العربية في أي مجتمع من مجتمعاتها ؛ وتحريم الممارسة السياسية على سائر الفئات ، وللجوء في هذا التحريم إلى وضع نصوص دستورية وقانونية ، بل إلى وسائل القهر والقمع أحيانا ، فحكون النتيجة ضياع وحدة الشعب العربي وتفتتها ، لعدم الاعتماد عليه وعلى طلائمه المثقفة وكوادره المتخصصة . وبهذا تتولد بالشمولية السياسية عقبة من عقبات نهضة الشعب العربي ووحدة .

وهناك الشمولية الأخرى ، وهي الشمولية الدينية التي مهما الأستاذ بس في حديثه . وإني أرى أنه ينبغي ألا ينظر إلى الصورة الإسلامية المعاصرة بوصفها بديلا للتراث ، ذلك ، أو ثوبا وصاحبها وحيدها للتراث ، أو بديلا تاريخيا لمعنى سياسي ما ؛ إذ إن تاريخ الإسلام لا يقدم إلزاما بأي من هذه الإزاعات .

وأريد هاهنا أن أقرر أنني اختلف مع القاعدة التي ذهب إليها الأستاذ العظيم الشيخ على عبد الرازق بالفصل بين جانبين مهمين ودين في الإسلام - فالإسلام - في رأيي - لا يفر هذا الفصل ، كما لا يعرف ، ولا يفر ، الفصل بين الدين والدولة . ذلك أن الإسلام بمس السياسة في غاياتها ولا يلزم بنظام سياسي معين . وقد غابت هذه الحقيقة عن الشيخ عبد الرازق ، فبجمل الفقرة الغريبة المتخلطة بفصل الكتبة عن الدولة مقولة إسلامية ، في حين أن الإسلام لم ينص شرعا على هذا . ولم يقع في تاريخه شيء من هذا . ولكن الإسلام - وهذا هو الأمر الجديد الذي أقول به - يتجاوز هذا كله ؛ فلم يلزم بنظام سياسي . ولذلك اتسع الإسلام الحضاري للإمامة والمشيخة ، والملكية والسلطنة ، والحدوية والجمهورية . وما إلى ذلك ، ووالكل مسلم . ولم ينص الإسلام على نظام اجتماعي ؛ والملك اتسع الروعي الحضاري الإسلامي للنظام الإقطاعي ، وشبه الإقطاعي ، وشبه الرأسمالي ، ونظام وأسمالية الدولة ، والنظام الذي ينحصر نحواً تحطيطيا ، وما إلى ذلك ، ووالكل مسلم .

هكذا علينا ونحن نعالج إشكالية التراث والنهضة أن نفقي المفاهيم ، وأن نسد المصطلحات ، وأن ندافع عنها بوصفها مستمدة من وقائع تاريخنا وثرائنا ، ومن تراثنا حقيقيا وتاريخنا وثرائنا ، نحول دون أن تواجه بجماعات في الفكر والعمل تتأوى هذه المصطلحات والمفاهيم ، وأن تعمل لكي تصل - من بعد - بهذه المصطلحات والمفاهيم إلى تكوين صيغة غالية وليست وحيدة .

السيد بس :

اسمحوا لي أن أتحدث بإيجاز في نقطتين ثم أعود إلى حديث الدكتور عبد الحمم عن التراث . للفتة الأولى هي أنه ليست هناك - في رأيي - ثنائية بين مصطلحي الأرمة والنهضة . وإذا أخذنا بمصطلح الدكتور عبد الملك والدكتور تلمذة ولنا النهضة ، فإن النهضة ذاتها قد مرر بلحظات أرمة .

مصطفى صفوان :

إن حديث الدكتور عبد الملك ، ومن قبله حديث الأستاذ السيد بس قد ذكرنا بكلمة قالها ميجل عام ١٨٢٨ . . .

قال ميجل إنه كلما أمن العلم في محاولة فرض نموذج موحد على العالم كله ، ازدادت حدة ردود الأعمال التي تنجبه إلى الاحتفاظ بالخصوصية الذاتية والدفاع عنها ؛ وأنه كلما ازدادت عمليات فرض التحانس من الغرب على العالم ، ازدادت حدة الانسلاخات وشراستها . وهذا على وجه التقريب ينطبق علينا وعلى ما يحدث لنا الآن .

وإذا كان قد صار لكلمة ميجل هذه قيمة النبوة ، فإن لنا أن نقول إن الخصوصية الوحيدة التي تنفق في وجه الغرب الآن ، وتقادم محاولة فرض التجانس العلمي الغربي على العالم ، هي الإسلام بوصفه وخصوصية العالم العربي . فلا أحد ينكر أن خصوصية العالم العربي في إسلاميته .

عبد الحمم تلمذة :

نعم ، هذا صحيح . وسوف أسس مسألة التراث فيما يتصل بكلام أستاذنا الجليل الدكتور صفوان .

لقد تعلمنا على أيدي عدة أجيال من الأساتذة ، ومصطلح الجبل الأول منهم على مفهوم محمد للتراث ، ينصرف إلى الفكر الديني بعامة ، أي إلى اجتهادات الفقهاء والمتكلمة والمتصوفة وما إلى ذلك . ومع جبل تال من الأساتذة تعلمنا أن التراث يعني صور الإبداع الأدبي ، ووجدنا إلحاحا شديدا منهم على هذا المعنى ، وكان الغفاد وطه حسين إذا قال أحدهما والتراث انصرف الذهن إلى التراث الأدبي .

وهو هو ذا جبلنا اليوم ، يعني يتراث الأمة ووعامها المحافظ لتجربتها في التاريخ ، سواء تبدى هذا الوعاء في إنجاز علمي ، أو خيرة تكنولوجية ، أو فكر فلسفي ، أو إبداع أدبي ، أو أعراف وعادات ، إلى آخر ما وورثنا عن أسلافنا .

إن تجزئة التراث ، والميل إلى الانتفاه منه ، بثلاث وجهها من وجوه إشكالية النهضة العربية ؛ ففي كل حين تبرز فئة اجتماعية أو قوة سياسية لتجنزئ من التراث وتحاكم الآخرين على أساس هذا الاجتزاء ، وكأنها قد أصبح التراث ملكا لهذه الفئة ، تنتفي منه ما يثبت مواقفها ، ويحمي مصالحها ، ويحقق أغراضها ومطامعها . فلنتاد إذن لكي تنفق بحزم ضد كل تجزئة للتراث ، وضد الانتفاه منه ؛ وليجتمع باب الاجتهاد واسما لخدمة التراث الذي هو عماد من أعمدة نهضتنا - بإحياؤه ومواصلة الصالح منه وتنقيته ونشره وإذاعته واستلهامه واجتذاه وتوجيهه في سبيل إبداع الطرريق الخاص أو النموذج الخاص للعبير للمحدثين .

الاستجابة الصحيحة للواقع الصحيح . ثمة حواشيل ذكرت اثنتين منها ، هما الشمولية السياسية والشمولية الدينية . وقد قلت إني اختلف مع الشيخ على عبد الرزاق وأتجاوزة كثيرا . ولأكمل كلامي السابق في هذه النقطة إذن أقول : لا للشمولية الدينية . لماذا ؟ لأن الإسلام - ولترجع فيه إلى بنيائه الأولى الصافية - لم ينص على نظام سياسي بعينه ، ولم ينص على نظام اجتماعي بعينه ، وإنما ترك الأمرين معاً مستوليين على الإنسان ووهبهم الكرامة والحرية لأهم خلفاء الله في الأرض : « إني جاعل في الأرض خليفة »<sup>(١)</sup> . ولدينا من النصوص القرآنية الكريمة الأيتان اللتان تتصلان على الشورى ، الأولى مدنية : « وشاورهم في الأمر »<sup>(٢)</sup> ، والثانية مكية : « وأمرهم شورى بينهم »<sup>(٣)</sup> ، وهما تتلفعان معاً « بالأمر » ، والأمر هو جعل الحياة ، وليس النشاط السياسي فحسب . فإما الحياة كله شورى بيتنا ، وإدارة الحياة كلها منوطه بالإنسان بحسب ظروفه في كل عصر وكل حضارة .

أما عن مطالبة الأستاذ بس بالدراسة التكميلية للتراث ، فقد رفضت تجزئة التراث أو الانتفاع منه لتثبيت مصالح محددة ومواقع محددة . أما من جهة أن نواصل أشيائه من التراث ، أو لا نواصلها ، فهناك عناصر تراثية قد تواصلت - عمليا - عبر العصور . فلو استعرضنا التاريخ الإسلامي كله منذ صحيفة عبد الله بن عمر الصحابي الجليل ، أي منذ عصر النبوة إلى عصرنا الحديث ، لوجدنا - على سبيل المثال - هذه الصيغة الفكرية التالية : نقل وعقل ، مأثور ومعقول ، رواية ودراية . ولو نظرنا إلى حركة الشيخ محمد عبده لوجدنا أننا نصفها في النهاية بأنها « علم كلام » جديد . إذن هناك تواصل مستمر في التراث ، أقول بتكامله ، كما يدعو الأستاذ يس . وأتأ ادعوه إلى أن تكمل التراث ، وأخاصم التجزئيين والانتقاليين ، لهذا الأمر .

أما عن القول بالملمانية ، فإني أدعو إلى ما هو أبعد من هذا . إني أدعو ، إلى الديمقراطية الشعبية . فالعلمانية رديف أو قريب مواز فكريا للبرالية التي قشتل فشلا ذريعا في أرضنا العربية . إني أتأدي بالديمقراطية الشعبية نظاما سياسيا ، وأزعم أن هذا لا يتناقض إطلاقا قيد شعرة عما هو مأثور في تراثنا الإسلامي أو منصوص عليه في نصوصنا . وأنا أؤمن بهذا تمام الإيمان .

محمد عابد الجابري :

لقد طرحت عدة موضوعات متكاملة حقا ، ولكنني قد أبرز بعضها عن بعض بوجه ما . إني لا أتفق مع الدكتور عبد الملك في طرحه لفرضية النهضة وخصوصيتها ، وأتفق معه حينها يعطى للعامل الأجنبي أو الاستثمار وما يتدرج تحته من عوامل إلهية قصوى في شل نهضتنا من جميع النواحي . نحن نوافق تماما على هذا ، خصوصاً إذا تذكرنا أن النهضة الأوروبية لم تواجه بأي قوى أجنبية تعطل مسيرتها بالسلاح أو بغير السلاح ، بل كانت النهضة الأوروبية تتخذ العالم موضوعا لها وهي «الذات الوحيدة» . أما نهضتنا فقد كانت موضوعا مستهدفاً للآخر الغربي ، يقمعها ويعرقها . وهذا موضوع متفق عليه .

النقطة الثانية هي موضوع الإبداع في الفكر العربي . إني أعتقد أن المؤشر الموضوعي للإبداع هو الطرح الصحيح لفرضيات المجتمع ، وتقديم الحلول الأصلية التي تستطيع جماعة المتفنيين أن تصل إليها في مواجهتها لهذه الفرضيات . فإذا كان الفكر العربي الماصر قد قصر في طرح الفرضيات الحقيقية وتوضيحها والتصويب الحقيقي ، وتكييفها الدقيق ، كما قصر في التماس الحلول الأصلية ، فإنه يمكن أن يقال إن الفكر العربي الماصر يعاني من نوع من العصور الذي يمكن أن نسميه أزمة .

وننتقل الآن إلى موضوع التراث . إني اختلف مع الدكتور تليمة ، وأرى أن موضوع التراث - إذا أردنا أن نضمه في موضعه الصحيح - إنما هو موضوع سياسي في المقام الأول . وقضية التراث في حلها النهائي هي القضية التالية : هل نقبل مجتمعا دينيا يجمع بين الدين والدولة ؟ أم أننا ما زلنا من أنصار العلمانية وأنصار الفصل بين الدين والدولة ؟ وهذه قضية سياسية قبل أن تكون قضية ثقافية .

إن الطرح الحالي لقضية التراث ، والقول المطلق بصورته الرجوع إليه ، إنما «دعّم» القضية الأساسية وهي القضية السياسية . فهناك صرامات سياسية في المجتمعات العربية بين النموذج العلماني والنموذج الديني . وللواجب اللغوي على المتفنيين العرب اليوم هو أن يواجهوا هذه القضية بمواجهة صريحة وبطريقة جدية قاطعة .

إن القضية الحقيقية للتراث هي فوجئ الدولة العربية ونشأتها ، وقضايا الصفوة الحاكمة ، أو الفئة الحاكمة وعلاقتها بالأمة العربية .

ولا أحد ينكر أهمية الطروح المختلفة للتراث ، أو أهمية إحيائه . وحالة تدميم القيم الإيجابية فيه ، ولكن كيف يتم ذلك بدون الدراسة التاريخية النقدية للتراث ؟ فالتراث يحوي العقلا والخرافي ، والمعتزلي والصوفي ، فأى تراث نقصد ؟ وأي فرقة إسلامية نريد ؟ بل كيف يمكن الحديث عن النموذج الإسلامي بوصفه نظاما استبداديا ، أو بوصفه نظاما قد كفل الحرية الفكرية عبر عهوده كافة - وكلا الأمرين غير صحيح على إطلاقه - دون دراسة نقدية لتاريخ الأفكار والتاريخ الاجتماعي والاقتصادي ، لنصرف متى ازدهرت أو تملكت ظروف الحياة في المجتمع الإسلامي ؛ ومتى ازدهرت أو تخلفت الحياة الإسلامية ثقافيا وفكريا ؛ وكيف حدث الفهر السياسي ، ونحت أي ظروف ؛ وكيف واجهت الأمة هذا الفهر .

إننا ما زلنا على حثبات الدراسة التكميلية للتراث ، وبخاصة من نواحيه الفلسفية والفكرية . وبالرغم من وجود اهتمام واسع للمدى بالتراث ، وتطور قراءات ماركسية للتراث ؛ وقراءات اشتراكية ، وقراءات دينية ، إلا أن الدراسة المتكاملة ما تزال غائبة . هذا فضلا عن غياب المواجهة الضرورية للمشكلة السياسية المتعلقة بنموذج الدولة وبناتها ، وتوزيع السلطات فيها ، والإجابة عن هذا السؤال : مجتمع ديني أم مجتمع علماني ؟

عبد القم تليمة :

لست أدري فيم الخلاف بيتنا يا دكتور سيد ؟ نعم إن الإبداع هو

(١) البقرة ، ٣٠ .

(٢) آل عمران ، ١٥٩ .

(٣) الشورى ، ٣٨ .

أولا : ترتيب العلاقات بين أجزاء التراث نفسه ، لكي نوصفه بوصفه عملية تاريخية .

ثانيا : إعادة تنظيم العلاقة بيننا نحن بوصفنا ذاتنا ، وهذا التراث بوصفه موضوعا .

وعملية التجديد يجب أن تتم من داخلنا ، ذلك أنني أعتقد أنه ليس بإمكان شعب من الشعوب أن يجد ثقافته بالعمل في داخل ثقافة أخرى . لا نستطيع أن نجد فكرنا المعري بالاجتهاد في الفكر الفرنسي أو الإنجليزي مثلا . يمكننا أن نستفيد من المناهج المعاصرة ، ويجب أن نستفيد منها وأن ننتفع للعقل ، ولكن التجديد يجب أن يتم من داخلنا نحن . ويجب أن نتغلب على الانقسام القائم في الشخصية المعربية والثقافة العربية الآن ، ما بين سلفي مغلق في حجة تاريخية معينة ، يعيد إنتاج نفسه باستمرار من خلالنا ، ولويساري يعتقد أن الحداثة هي لوك وسبنسر . . . الخ ، فيعيد إنتاج « حداثة مزورة » . فهل من الحداثة أن أكون لوك أو سبنسر ، أو أكون فونتر أو بوليفر ؟ لقد انتهى كل هذا تاريخيا في أوروبا وأصبح « متحفا » ، وصارت الحداثة مرتبطة عندهم بالنسبة والكوميث والإكسيوسماتيك في الرياضيات ، وبالفكرات الجديدة في البيولوجيا ، وسانتر جوانات الثورة العلمية التي تحققت في القرن العشرين .

فنحن إذن حيننا ننظم في تراث مضى ، أوروبا كان أو إسلاميا ، فلنضع بيننا وبين نقطة الإسناد التي ننتد إليها قوة معينة فاصلة .

إن المشكلة في نظري - إذا طرحت في إطارها المحدث ، وهو أزمة « الفكر » المعري ، أو إشكاليته ، فلا مشاحة في الأساء - هي كيف نجد تراثنا من داخلنا بإعادة ترتيبه أجزاء وإعطائه سيالة التاريخي ، ثم كيف نرتبط به دون أن نجعله الحقيقة العليا ، إذ إنه هو أيضا مجرد تاريخ حلينا أن نتجاوز التجاوز الديالكتيكي الذي يعنى الاحتواء والتجديد في الوقت نفسه ، بحيث تصبح متجيبين لتراث جديد يكون تراثا لأجيال أخرى ، وهكذا .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي أن أقول إننا لسنا مشكلتين أساسيتين ، ولكننا بالغنا في تأكيد إحداهما ، وإهملنا الأخرى . يبدو أننا بالغنا كثيرا في الحديث عن التراث بالقياس إلى حديثنا عن المشكلات الأخرى التي طرحت علينا ، وبالفننا كثيرا في اعتبار أن التراث هو محور الحركة الحضارية التي نخوضها اليوم . وفي تصوري أن هذا كله ظاهرة مرضية ، واسمحوا لي بتوضيح ذلك بأننا قد استغرقت كل هذا الوقت في الحديث عن التراث على حساب الواقع القائم أمامنا .

وفي حديثنا عن التراث افترضنا أنه كتلة تاريخية مكونة ومشكلة في ماضٍ ناه ، وافترضنا أن مشكلتنا هي كيف نتناول هذا الماضي الناهي وغوضه الآن في حالنا ، على حين أن مشكلتنا الحقيقية ليست هكذا على الإطلاق ، بل في تصوري أن مشكلتنا هي مشكلة الواقع .

وفي دراستنا للواقع المعري - وهو المحور الثاني في المزدوجة التي تحققت عنها من قبل - يمكن للفكر أن يكون فكرا تقديدا ضديا ، أو تحليليا وصفيا ، أو أن يكون قبوليا متلاصقا مع الواقع أو لا يكون

هذا مستوى من مستويات الطرح لإشكالية التبعة . ولكن داخل هذه الإشكالية هناك مستوى آخر من الطرح عندما نبحث أزمة « الفكر » المعري ذاته ، فوما يمكن أن نسبه هذا الاسم . فلنا ميزنا الأمر بهذه القسمة ، يمكننا أن نقول إن من جملة عوائق نهشت لها غيبة أرباب أن نهشت بعقل غير ناضج . فافكر المعري في القرن التاسع عشر لم يكن قد اكتسب مقومات البهوض مثلا حدث في أوروبا ، أو - دون أن نأخذ أوروبا بعوننا وحيدا ، فلأرجع إلى تاريخنا نحن - مثلا حدث في التبعة العربية التي بدأت تكتمل في العصر العباسي بعد أن اكتسبت شروط العقل الناضج - فيما قبل العصر العباسي ذاته - لتكون قادرة على السير بالتبعة إلى ما يمكن أن تصل إليه . إذن يمكن القول بأن واحدا من مظاهر إشكالية التبعة في الفكر المعري للمعاصر ، أننا بدأنا نهشتا بعقل غير ناضج .

من هنا انتقل إلى قضية التراث . إن كل غيبة - كيفما كانت - لا بد أن تنظم في تراث ، فليس هناك غيبة تبدأ من « الصفر » . وهناك في نهشت التي بدأت منذ القرن الماضي عاملتان متوازيتان - وأحيانا محاولة ثلاثة مخرج بينهما - للانتظام في ترائين مختلفين زمانا ومكانا وحضارة . فهناك من يقول أن ينظم في تراث آخر هو التراث الغربي من مرحلة معينة من مراحل ، مثل سلامة موسى ، وشيل شميل الذي يطرح علينا نظرية التطور ، ويريد أن يؤسس عليها نهشتا ، في حين أن نظرية التطور تقع في قمة تطور الفكر الغربي ، أي أنها نوع من التعبير الإيديولوجي من مسيرة الفكر الأوروبي في بعض جوانبه . فما كان هناك نتيجة براد له أن يكون مقدمة هنا ؛ والملك كان القشل ؛ لأن الظروف الموضوعية ، الفكرية والواقعية ، لا تقبل مثل هذا الغرس الميكانيكي للنتائج الأوروبية في الواقع المعري .

كذلك نرى أن من حاولوا الانتظام في تراثنا للماض قد انتظموا فيه باسترجاعه وليس بإعادة قراءته وإعاده إحيائه وتجديده من الداخل . وهم في حودهم إلى التراث نجد منهم من يعود إلى عهد الرسول ، ومن يعود إلى عهد الصحابة ، وأحيانا إلى عهد عبد الملك بن مروان ؛ أي أن هناك مدى تاريخيا يمتد عبر قرون قد تصل أحيانا إلى عهد ابن تيمية ؛ فكأنما الودين إلى التراث تتم بوصفه شيئا خارج التاريخ . نعم إن القرآن والدين والعقيدة والشريعة عند المؤمن ، ذات وجود فوق التاريخي ، وهذا على أية حال أمر من أمور الضمير . ولكن التطبيق التاريخي للإسلام شيء آخر ، فهو قراءته ؛ وهذا التراث متعدد الجوانب ، فمع من نختف أو نرتبط ؟ مع للتحزلة أو الأشاعرة ، أو الفلاسفة أو الصوفي ؟ هؤلاء جميعا عاشوا في مراحل تاريخية ، ونجاوز بعضهم بعضا ، وصارع بعضهم بعضا . وأحيانا نجد الأشاعرة مثلا أكثر تقدما من التحزلة أو المكنس ، وهكذا . إذن يجب أن تكون نظرنا إلى التراث نظرة تاريخية ، أي نضمه في سياقه التاريخي . وهذا يتطلب منا إعادة بنائه .

عبد للمصم تلبية :

نعم ، إعادة بنائه .

محمد عابد الجابري :

أي أننا في حاجة إلى عمليتين متوازيتين :

ونذلك تكون المحسوسة التاريخية هي الصياغة العلمية الجيدة التي تجري الواقع بما له من تراث بركته السلبية والإيجابية ، وهي الصياغة التي يمكن أن نتخذا نقطة ابتداء لمواجهة إشكالية الفكر العربي التي اتفق على أنها تكمن في قصور الصياغات الفكرية العربية عن مواكبة الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ... إلخ .

وفي هذا الصدد أقدم اترحين عدلين للتحرك :

الأول أن ننظر إلى ما هو قائم بوصفه « معطى » تاريخيا وواقعيا وموضوعيا ، وأن نعيد صياغته بما هو عليه ، أي ما فيه من إيجاب وسلب ، وما فيه من خصوصيات متنوعة تعود إلى الحضارات القديمة الباقية في وجدان الشعوب العربية المختلفة . وسين نتحرك من أجل تجديد ما هو معطى وواقع ، فإن محور التحرك لن يكون هو العودة إلى الماضي وكيف نمحي . صحيح أنه لا مانع من هذا بوجه ما ، ولكنه لن يكون الوجهة الأساسية للتحرك ، التي هي المشروع الحضاري ، والعمل آتيا ومستقبلا من أجل تحقيقه .

والاقتراح الثاني أن يتجه الفكر العربي إلى دراسة التجارب الكبرى المعاصرة ، التي تربطنا بها هزات وصل ومواجهة وتشابه ؛ وهي تجارب الشرق الحضاري في الصين واليابان وكوريا وفيتنام والهند ... إلخ ؛ وذلك تتعلم من تلك المنطقة التي تشكل أكثر من ثلاثة أرباع العالم الإسلامي للمتدبرين للغرب وبحر الصين . ونحن بطبيعة الحال نملك أن نأخذ ونعطي ؛ أن نتعلم ونعلم .

فمن المهم أن ندروس - مثلا - تجربة الصين في المرجح أو التركيب بين فلسفة كونفوشيوس وفكر مائوسي تونج ، بحيث صارت للاركية تكاد أن تكون هادفة في هذه الصياغة الجديدة ، وبحيث تحول ما كان سلفيا سليا إلى وجود جديد حيوي وإيجابي .

إن لنا أن نعيد من تجارب هذه الشعوب التي تشابه معنا في كثير من السمات والتجارب ؛ وخاصة البعد الحضاري ، والتكوين الاجتماعي الزراري « الفلاحي » ، والثورة الوطنية التحريرية ، مما يمكن أن يركي كثيرا من العمل الإيجابية في التركة أو التكوين التاريخي العربي ، مثل الوحدة الوطنية - ونسبها المرأة الوثائق أو الأمة - وعلاقة الدولة بالشعب ، والهمة الثقافية الوطنية ، وأمسور أخرى مشتركة ، جمت بيننا في مؤخر باتلوندج ، الذي لم يكن مؤمرا دبلوماسيا بقدر ما كان لقاه بين قادة حركات تحرير حشوب الشرق الحضاري .

السيد يس :

أود أن أعقب على فكرة المشروع الحضاري وما يتضمنه من دراسات مقترحة لتجارب الشرق الحضاري . إنني أوافق على هذا ، ولكن هناك ما هو أهم ويجب أن نبدأ به . علينا أن نبدأ بتقويم متكامل لتجارب المشروع الحضاري العربي الحديث ؛ لماذا سقطت التجربة الليبرالية ؟ لماذا سقطت التجربة الاشتراكية الناصرية ؟ ولكن هذا التقويم مدخلا للمستقبل ، لكي نواجه القضايا المطروحة علينا - كما قال الدكتور كمال أبو زيد - تلك القضايا التي لا مفر لأي مشروع حضاري من أن يواجهها : مسألة العدالة ، كيف نتحقق ، وكيف نغفل من الفوارق بين الطبقات ، ومسألة الديمقراطية ، وشكل

ذلك . فالمشكلة القائمة الآن هي على وجه التحديد : دور ه هذا الفكر ه في معالجة ه هذا الواقع ه الذي نحاول أن نصفه . ومن خلال هذا نستطيع أن نتبين كيف يمكن للفكر أن يتناول التراث .

وإن اهتمنا بالمحاص هو ما يحدث الآن : كيف يتناول المفكرين العرب - بوصفنا بعضا منهم - قضية التراث . ويدل على أن هذا الميل إلى اعتبار التراث الإنشائية الأساسية إما هو تجديد لإحدى الطابع المتأصلة في الفكر العربي ، في حين لا يشكل التراث إلا مكونا واحدا من مكونات الواقع . علينا - ونحن نواجه مشكلة النهضة - أن نختار صعيدا من صعيدين : صعيد الفكر في موقفه المتوازن مع الواقع ، أو صعيد الفكر في موقفه غير المتوازن مع الواقع .

إن الواقع متشابك معقد ، تدخل فيه مئات العناصر ، لا يشكل التراث إلا مكونا واحدا منها . تدخل فيه سلسلة للقائم والعقائديت والإيديولوجيات التي دخلت إلى العالم العربي من مصادر أجنبية ؛ وتدخل فيه سلسلة المصراعات السياسية والطبقية والاجتماعية والاقتصادية التي تطبع الحيلة العربية اليوم بطلبعها ، وتدخل فيه ظاهرة طغيان السلوك الاستهلاكي في المجتمع العربي خلال السنوات العشر الماضية ؛ وهي - في تصوري - مشكلة أهم كثيرا من مشكلة التراث ؛ إذ صار لها تأثيرها العمل على الواقع العربي المعاصر ، وعلى إصطاته خصائصه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الآن .

إن هذا الانشغال بالتراث ظاهرة مرضية ، لا توجد في الثقافة المتكاملة المتجانسة الشخصية الواحدة ؛ ففى مثل هذه الثقافة ينظر إلى التراث بوصفه الحاج الحضاري التكاملي للمحدد الفصل في الزمان حتى اللحظة الحاضرة . فالتراث الفرنسي - مثلا - هو ذلك الامتداد المتصل منذ بدايات الكتابة باللغة الفرنسية أو الضلطف بها ، أو صياغة العلم ... إلخ إلى اللحظة الحاضرة التي يكتب فيها مصطلحي صفوان هذه اللغة في باريس . وسين أقول ه التراث الإنجليزي ه فإنه ذلك الذي يبدأ من تشوسر ثم شكسبير إلى ت . س . إلويت إلى الوقت الحاضر . أما عندنا نحن في الفكر العربي المعاصر فثنا حين نقول ه التراث ه فإننا نقصد بذلك الحديث عن ماضى نام متشكل في كتلة قائمة بذاتها ، ونقص هذا التراث مقابلا للواقع العربي ، وكان هناك جمت اسمه التراث العربي وشبنا اسمه الواقع العربي . هذه هي الأطروحة المحاطة الأساسية في تفكيرنا ؛ وهي تجديد لفصل الفكر العربي في معالجة الواقع العربي ؛ لأن للتراث ليس إلا مكونا من مكونات الواقع العربي . وإنني لأرجو أن ننظر بنقاشاتنا إلى هذا الإطار .

أنور عبد الملك :

إن المبالغة في ه التفرب ه إبان للرحلة السياسية السابقة هي التي أدت إلى هذه المعضلة الخيرية للتراتبية في الفكر السياسي العربي .

ولكني أقترح من الواقع أرى أنه من الجدير بنا أن نستعص من كلمة التراث بكلمة المحسوسة التاريخية ؛ وبذلك نراعي التكوينات التاريخية المعقدة لحضارات المنطقة ، التي كانت تسبق في الوجود مرحلة الفتح العربي الإسلامي .

النظام ، وديكتاتورية الدولة الزمنية في العالم العربي ، والنظم الضمنية وكيف يمكن أن نواجهها ، لأنها هي التي تقهر الجملة وتتوق نشوء المشروع الحضاري الأصيل ، وصالة المؤسسة العسكرية في العالم العربي . هذه هي المشكلات الواقعية الحقيقية للطروحة على المثقفين العرب ، وعليهم أن يدعوا الصفافة الملائمة للمشروع الحضاري العربي الذي يواجه هذه المشكلات .

أنور عبد الملك :

إن دور المثقف العربي من بين ما يجب دراسته بعناية كبيرة ، لكي تصرف تأثير المثقفين في تحريك النهضة العربية ، بل تأثيرهم في إجهادها أيضا ، وهذه ظاهرة خطيرة ويمكننا أن ندرسها من خلال مثل هذه الظواهر القليلة الأساسية التي أسوقها ، وهي : تهريب قطاع واسع من المثقفين العرب ، وراثية قطاع آخر منهم ، وضعف التراث الأصيل المستطيل المصري . وهذه نقاط في غاية الأهمية تحتاج إلى دراسات متخصصة .

مصطفى صفوان :

إذا سلمنا بأن هناك صراعا بين المدينة العلمية وطغيان العلم من ناحية ، والخصوصيات الثقافية من ناحية أخرى ، فليس معنى هذا أن نسلم بأن الخروج من هذا الصراع يحتاج يكمن في الاحتفاظ المطلق بالخصوصية ، فلا وجود لأي خصوصية - في العصر الحديث - إلا إذا تكيفت مع الحد الأدنى الذي أدخله الواقع العلمي الحديث . ومن ثم فلا بد هنا من جهد إبداعي من جانب الخصوصية حتى تستطيع أن تعيش في هذا العصر . ومن هنا تأتي أهمية دراسة تجارب الخصوصيات الأخرى ، التي استطاعت أن تواجه عصر العلم ، وأن تكيفت معه .

فما النقاط الأولى التي ينبغي على أي خصوصية أن تكيف معها ، وأن تبعد طرق التكيف معها ؟

هناك نقطتان على سبيل المثال : الأولى تتعلق بالطابع الاستثماري لرأس المال ، والثانية بطرق الإنتاج الصناعي الحديث . فالرأسمالية ، أو الاستثمار الرأسمالي ، نوع من الاقتصاد الغريب على العقل الإنساني ، لأن العقل في أكثر المجتمعات ، وبخاصة المدينة الصينية والمدينة العربية ، عقل إنفاقي ويدخل واستهلك ، على حين أن العقل في المدينة الغربية هو الذي يميز وحده بالقدرة على استخدام المال خلق المزيد من المال ، أي يخلق ، تراكم رأس المال . ومن جهة ثانية فإنه لا يمكن لأي مجتمع في هذا العصر أن يحفظ وجوده بدون مثل طرق الإنتاج الصناعي الحديث .

وبهذا يكون الإبداع المطلوب من أي خصوصية مطالبا بمواجهة هاتين النقطتين : تمثيل واحضان طرق ومواد الإنتاج الحديث ، وتوجيه العملية الاقتصادية من الإنفاق والبلع إلى الاستثمار وتنمية المال .

فإذا نظرنا إلى الإسلام باعتباره خصوصية استطاعت أن تكيف مع نظم اجتماعية واقتصادية غنيفة ، وأن تستوعبها ، كما ذكر الدكتور عبد الممنع تليمة ، فهل يستطيع الإسلام أن يتكيف مع الواجب منظمه

في هذا العصر لتطوير خصوصيته ؟ هذا هو المجهول الذي على المثقفين العرب أن يدوروا ويكتشفوا عنه .

محمد حميد الجبيري :

أريد أن أعقب على عبارة صبيحة قلنا الأخ كمال أبو ديب ، ولكنها ينبغي أن نتأمل وتلون قولنا آخر .

لقد قلت إن ظاهرة الانكباب على بحث التراث ظاهرة مرضية ، وهي بالفعل كذلك . ولكن علينا دائما أن نجد خرجا عما نسميه ظاهرة مرضية ، ولا ننفض أيدنا منه بمجرد وصفه بالمرضية ، بل علينا أن نعمل على كشف ما فيه من إيجاب ، ونحوه إلى إيجاب .

ولأذكر ظاهرة مرضية أخرى قائمة في واقعنا العربي الذي تدعو إلى الاحتمال به . هناك في اقتنا العربي المريض قطاع كبير من الذين يملكون السلطة والعلمية أو الفكرية على الجماهير ، أو سمها سلطة والجاه أو المشيخة إذا شئت ، ومن ثم فهناك قطاعات واسعة من الجماهير العربية تابعة هؤلاء ، وليس لنا نحن المثقفين ، أو الإنتلجنسيا بالمفهوم الغربي ، فلا سلطان لنا عليهم . وينبغي علينا نحن المثقفين أن نتعرف بأننا فئة قليلة جدا ، وغير مؤثرة التأثير الكافي في واقعنا الثقافي . إن الكتاب الذي يصدر بيننا ويؤلفه واحد منا ، نتداوله فيها بيننا نحن فقط ، ولا يوزع إلا على حوالي ستة آلاف نسخة فقط ، فما القيمة التي تمثلها ستة آلاف نسخة في شعب يزيد على مائة وخمسين مليوناً ؟

هذه ظاهرة في الواقع العربي نسميها مرضية ، ولكنها إذا كانت بهذا الحجم وبهذا التجذر في الواقع ، فمعنى ذلك أنها تشكل جوهر الخصوصية الحالية ، وإن تكن خصوصية مرضية ، تناظر تلك التي تشكل موضوع الطب النفسي أو الجراحي مثلا .

ففضية التراثية إذن لا تشير إلى حالة مرضية يمكن تجاوزها هكذا . وقد كانت جميع المحاولات السابقة لعلاج هذه القضية مجرد محاولات للتجاوز ، ليس بالمعنى الدلالي الكليكي بل بمعنى القفز ، وكانت النتيجة ردود الأفعال هي بمثابة انتكاسة إلى الوراء ، وزياد من «الشيبة» والتحصن بمواقف خلفية ، بالتفسير الفرويدي للشيبة . ونحن جميعا نعرف هذه الظواهر في تاريخ حركة النهضة العربية .

إن الإبداع الحقيقي المطلوب إذن هو أن نجد خرجا عما نسميه مرضيا ، ونجعل منه حالة صحية .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي بأن أتعلم عن هذه النقطة بالتفصيل لأنها في غاية الأهمية .

إنني لم أقترح أن تتجاوز ظاهرة التراثية ، وإنما قلت إن الفكر العربي غير متوازن في تعامله مع الواقع ، وغير متوازن في تعامله مع التراث . ولإعادة التوازن ينبغي أن نطور معادنا الفكرية : لأننا ما زلنا نكتب ونفكر ونحلم ونعمل في غياب شبه مطلق لأدنى المستويات المنهجية في تعاملنا مع الواقع . ونحن يتم هذا التطوير ، نستطيع أن نعين التراث بوصفه مكونا - حسب - من مكونات الواقع ، مهما كان الحجم

والمكانة الذي يشغله من هذا الواقع . وبذلك «موضع» التراث ضمن بنية كلية للحياة العربية . لأن نجيل التراث بنية الحياة العربية كلها .

والتراث في داخل هذه البنية يرتبط مع مكوناتها الأخرى بروابط وعلاقات علينا أن نكتشفها . وسأقدم اقتراضا بصور واحدا من أشكال هذه الارتباطات .

إنني أفترض أن هناك علاقة عكسية بين التراث - كما يصوره الفكر العربي ، لا كما أتصوره أنا - من جهة ، والشروط الاقتصادية والتركيب الطبقي للمجتمع العربي كما نعرفه اليوم ، والمشروع القومي أو الحلم القومي الذي مر بمراحل مختلفة ، من جهة ثانية .

ولقد شهدنا في الواقع أنه كلما حدثت تطورات في الشروط الاقتصادية في العالم العربي ، تقلل من حدة التناقضات الطبقية القائمة فيه ، وتوابع تحقق المشروع القومي ، أي هذا إلى خود قضية التراث خودا شبه كلي ، وإن كان هذا الخمود يحدث بشكل عفوي ، أي دون تنظيم مسبق ، ودون القصد إلى تثبيت العوامل المؤدية إليه .

ذلك أن الفكر القومي العربي ، في أثناء هذه التطورات ، لم يكن ينشد من التراث موقفا إلا من خلال مفاهيم وروايات إلى حد بعيد : والتراث هو الخلفية الروحية للحضارة العربية مثلا ؛ ولم نجده يسمى «أجل نخل هذا التراث» وكذلك لا نجده يدخل في حرب أو معركة مع التراث .

وهكذا كانت التطورات البنوية التي وقعت داخل بنية الواقع العربي أو المجتمع العربي هي التي حصرت قضية التراث وجعلتها مقصورة على أطراف معينة لا تتجاوزها ، في ذلك الحين .

ثم وجدنا هذا التناوب العكسي نفسه يعمل عمله في ذلك المنعطف التاريخي الذي نعيشه الآن ، حيث انهار المشروع القومي ، وأدت التطورات التي وقعت في البنية الاقتصادية والاجتماعية إلى تعميق تناقضات التركيب الطبقي لا التقليل منها ، فبرزت هاهنا قضية التراث بعد خود .

وقد ارتبط هذا بتراكم عوامل سلبية كثيرة ، منها دور إسرائيل وهزيمة ١٩٦٧ ، ودور الغرب الموق للهنزية العربية ، ومنها مشكلات التكيف بين الخصوصية والمالية التي أشار اليها الدكتور صفوان ، ثم هناك بدء طغيان المجتمع الاستهلاكي الذي بدأ في القضاء على الطبقة الوسطى ، وتحويل المجتمع إلى مجتمع استهلاكي يكاد ينتهي بصورة من التضاد شذوي إلى إنسان ذي بعد واحد في النهاية .

في هذا المصطلح التاريخي ، حين ينهار المشروع القومي ، وتزداد حدة التناقضات الطبقية ، يزداد الصراع مع إسرائيل حدة - يبدو التراث نجيحة كأنه قضية رئيسية ، وكأنه المنفذ الذي نحن بحاجة إلى استعادته .

وليس علينا أن نبدأ من القول بأن التراث مشكلة تشغل جميع الناس أو قطاعا واسعا من المجتمع العربي ، ثم نحاول أن نحل المشكلة ، فهذا قلب للحقائق ؛ إذ إنه ينظر إلى التراث بوصفه بنية

قائمة بذاتها ، في حين أننا لو نظرنا إليه بوصفه مكونا من مكونات الواقع فلنأخذ نستطيع ببساطة الوصول إلى الفروض والتصورات التي من خلالها ندرك العلاقات القائمة بين التراث والمكونات الأخرى في البنية الكلية للواقع ، ومن ثم يمكننا أن نواجهها ونحاول أن نظورها بحيث نحل المشكلة . وإني لا أقول مثلا يجب نفي التراث ؛ فمثل هذه العبارات لا معنى لها ، وإنما الغاية أن تصبح القضية قضية كينونة عربية كاملة ؛ قضية مجتمع متحاشي متكامل «مبنية» ، أي لا بنية واضحة ، تجمع كل مكوناته ، وتكشف كل العلاقات القائمة بين هذه المكونات .

إن الفكر العربي في تعامله الحالي مع التراث يبرز خصائصه الأصلية . واسمحوا لي أن أشير إلى ثلاث منها . أولاها أنه فكر عقائدي ؛ ففي كل التمازج والمحاولات التي قامت ، هناك صبح عقائدية هي التي تحدد في النهاية طبيعة الفكر وطبيعة تعامله مع الواقع . وثانيها أنه فكر تجزئي ؛ وهذه مشكلة أساسية ينبغي أن نحاول أن نواجهها . إنه فكر تجزئي على كل المستويات ؛ وحين يريد أن يدرس ظاهرة معينة فإنه يقوم بربطها عزلا كليا عن البنى الكلية يختلف أشكالها ، ثم ينسى أن هذه الظاهرة كانت في الأصل جزءا منها ، ويغوص في هذه الظاهرة وكأنها هي بحق البنية الخاصة للتحليل . وثالثها أن الفكر العربي - في تصوري - فكر لا تاريخي . وأتمس لكم أنني الآن وأنا جالس بينكم ، حين ينظر بياني أبو تمام مثلا ، أشعر وكأنني أفكر في أونيوس ، لا لأنها متشابهان ، ولكن لأن حضور الماضي على مستويات معينة في الوجود العربي هو حضور لا تاريخي بصورة مطلقة ؛ حضور يكاد يلبي طبيعته التاريخية ، بل إن هناك تناقضا أساسيا ومفارقة أساسية تتمثل في تصور الماضي وكأنه حاضر حضورا كليا ، وفي الرغبة في التعامل معه - في الوقت نفسه - وكأنه كلمة ماضية مشكلة قائمة بذاتها ، كما وصفته من قبل . إننا نريد أن نتعامل مع التراث ، وإني أرى أنه ليس هناك شيء اسمه التعامل مع التراث ، إنما هناك شيء آخر اسمه التعامل مع بنية الواقع ومكوناته التي نستطيع أن نرتبها في مراتب القيمة والأهمية .

محمد عابد الجابري :

أعتقد أن ما طرحته الآن يا دكتور كمال هو وما نريد أن يكون ١ . وما نريد أن يكون هو أن يصير التراث حصرا في بنية كلية هي بنية الوعي العربي ، أو بنية الكيان العربي .

ولكن الواقع الراهن - كما أراه - يتضمن بينين : بنية تراثية ، والأخرى - وهي التي نخل حضور الغرب فيها ، أو حضور الثقافة المعاصرة فيها - يمكن أن نسميها بنية معاصرة أو غربية أو حديثة . وكلا البينتين متحقق على صعيد الوعي والوجود الاجتماعي والحضاري العام ، فمثل صعيد المعمران مثلا نجد الحياة تجاور الصوامة وتجد تاطحة السحاب تجاور كوخها ، وهكذا في شق الأصعدة .

فما الإبداع المطلوب إذن لحل هذه الإشكالية ؟

نحن نعرف يا دكتور صفوان - به صفاك مختصا في هذا

ومستوى ، تنتظر الإجابة من القوة القاهرة التي لا يعرف أحد على وجه التحديد كتبها ، وإن كانت الظواهر القاهرة الآن توحي بأنها قوة «موضوعية واقعية» هي قوة «الإسلام» . وليس الإسلام هنا هو مجرد ما قد يقصد به أحيانا حين يقال «الثراث الإسلامي» .

إن النظر إلى القوة القاهرة بوصفها الإسلام هو ، على الأقل ، الشعور السائد في أوروبا ؛ وما الحصار السلاحى العسكرى الذى يفرضه الغرب كله على هذه المنطقة - كما ألح أنور عبد الملك على الإشارة إليه - إلا الدليل الذى يؤكد وجود هذا الشعور في الغرب .

عبد الحمم تليمة :

الدكتور كمال يدعو إلى توجيه الفكر نحو الاستجابة للواقع . نعم . وإن واقنا المعرفى ليعان من الشمولية الدينية ، فهناك مثلا من يدعى بأن الدين هو التراث كله ، وهناك من يدعى لنفسه أنه هو الدين . وأنا أقول بغنى الشمولية الدينية . فكيف يمكن أن يتحقق هذا ؟ إن هذا يمكن أن يتحقق بفتح باب الاجتهاد الدينى ؛ وهذا أمر مشروح من داخل الحضارة الإسلامية ذاتها . ولم تكن المذاهب أربعة ، بل كانت عشرات وعشرات ، وقد حاول الشيخ محمد عبده نفسه في عصرنا الحديث أن يقيم مذاهبا جديدا .

فلنجعل حق الضمير والتأويل والتفريع لتصوص الدين حقا لجميع المجتمعات ؛ ولنجهد المجتهدين ليستخرجوا دستورا وقوانينا تحل المشكلات الراضنة في كل مجالات الواقع والحياة الاجتماعية ؛ وليصوغوا ما شاءوا ؛ وليردوه إلى الله والرسول والقرآن ولكن دون أن يفرض أحد اجتهاده على غيره ، أن يكون لكل مجتهد أن يتقدم بما انتهى إليه اجتهاده في برنامجى تدخله مثلا ، وسوف أكون عند ذلك أول المؤمنين به ، ولكن بوصفه اجتهادا في الدين ، لا على أنه هو الدين والشرعية ذاتها . فلك أن التشريع هو ما أنته لواقعى في كل عصر ، مستلهما الشرعية ، ومستمدا منها القوانين ، كما فعل الأئمة السابقون . هذا هو المنهج الذى نعالج به ما في الواقع من شمولية دينية .

مصطفى صفوان :

إذا كان المسئيل للإسلام ، بوصفه المعبر عن المحصورة التي تغت في وجه فرض التجانس من الغرب على العالم ، فإننى أدعوا إلى دراسة مجريتين برز فيها دور الدين في حضارتين مختلفتين . الأولى في الصين ، حيث نجد أن الكونفوشيوسية قد «ابتلعت الماركسية» ، وحلت محلها الآن في السيادة على الثقافة الصينية . والتجربة الثانية ، التي لا تقل أهمية من الأولى ، هي تجربة خروج أوروبا من القرون الوسطى ، حيث نجد جاليليو يكتسب بلغة بلغت الغاية التي لا نظير لها في جمال الحجة وقوة الأسلوب وإشراق العبارة ، مدافعا عن قضاياه بقضايا الدين ذاته ، بالمناهج التي يريدها الدكتور عبد الحمم تليمة .

أنور عبد الملك :

لقد كان جاليليو مؤتما

الجمال - أن العلاقة بين البنيات علاقة اصطدامية وليست تكميلية . . .

مصطفى صفوان :

نعم ، هذه هي الحقيقة .

محمد عابد الجابري :

ونحن نشهد هذا التصادم بين البينين في كل مجالات الواقع : في الجامعة ، وفي الشارع ، وعلى صفحات المجلات المتنافرة . . . الخ . وسألى الذى أوجهه إلى الدكتور صفوان هو . هل يمكن للإبداع الفكرى العربى أن يتلقى بين البينين صيغة واحدة تسمح بمرور عناصر من هذه إلى تلك ومن تلك إلى هذه ، فتصير البينان بنية جديدة واحدة ؟ أم أنه لا بد من تعميم الصدام بينهما حتى تتكسر إحداها وتبقى الأخرى ، أو تتكسر معا لتنشأ بنية جديدة ؟

مصطفى صفوان :

أرى أنى أنه علينا أن نتظر الإجابة عن هذه المسائل من مجتمعاتنا العربية ؛ لأن إجابتي أو إجابة غيري ستكون مجرد تعبير عن رغبات . ولكن هناك مشكلات في هذا الصدد يمكننا الآن مجرد تحديدنا بطريقة موضوعية ؛ فهناك مثلا مشكلة التكيف مع العقلية الاستثمارية للمال ، ومع استخدام أدوات الإنتاج الصناعى الحديث ووسائله وأساليبه . وعلى سبيل المثال ، نجد أن المجتمعات العربية تنمو وتزاد عدد سكانها ؛ فهل نظل نحفظ بالنظم والأساليب المالية والإنتاجية القديمة ، بالرغم من هذه التطورات ؟

وهناك المشكلة التي تحدث عنها الأستاذ السيدس ، وهي مشكلة العلاقة بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية . وما حدث في الغرب هو أن الصراع بين هاتين السلطتين قد ارتبط بنظم الغرب وقوته ، على حين تدهورت الحضارة الصينية مثلا ، وترقت تقدمها ، في غياب مثل هذا الصراع ، بالرغم من أنها كانت متفوقة على أوروبا ذاتها حضاريا ، حتى القرن الحادى عشر ؛ حيث قلعت اختراعات متقدمة ، منها البارود مثلا ، وحيث كانت تمتلك أسطولا بحريا أكبر وأقوى مما كان لدى أوروبا في ذلك الوقت . ولكن هذا كله لا يعنى أن الصراع بين السلطتين الزمنية والدينية هو جدوى وفائدة للتقدم الحضارى ؛ فإذا كان قد أفاد أوروبا فإنه لا يعنى أنه يتناسب نحن العرب وبغيتنا .

وهنا مشكلة ثالثة . فلقد تحدث الدكتور عبد الملك عن فكرة الاستفادة من تجارب شعوب الشرق الحضارى ومنها الشعب الصينى . الحقيقة أن الحضارة الصينية وكذلك الحضارة الغربية ، تسمحان بالرسم والتصوير ، وعمل الصور ه سبحانه وتعالى وللملائكة والأنبياء والقديسين ، وغير ذلك من المقدسات والمشييات ؛ أما الحضارة الإسلامية فإنها تأخذ بتحريم التصوير . فهل يصح الإسلام التصوير ويرجع عن تحريمه ؟ أم أنه من الممكن تحقيق التقدم في مجال الحلق والإبداع الفئيين ، مع الاحتفاظ بتحريم التصوير ؟

وهناك أسئلة أخرى كثيرة ثقافية واجتماعية وسياسية وقانونية

#### مصطفى صفوان :

نعم كان مؤمنا ، ولذلك كان يدافع بقضايا من داخله الدين . وكذلك كان «كبار» ، الذي كان يقول دائما إنه إنما يكشف قوانين الله في الطبيعة ، وإنه إنما يكشف عن الحقائق الإلهية . وكذلك كان نبوتيا متصوفا كبيرا . وإني أرى أننا في حاجة إلى ترجمة كتب هذه المرحلة لتعرف المتأخرين التي استخدمت في ربط الفكر بالدين ، وبما الذي يدعو الدكتور عبد النعم تليبة إلى اتباع ما يشابهها للمشاركة في صنع نهضتنا الإسلامية .

محمد عابد الجابري :

ما ذكره الدكتور صفوان الآن يذكى رأى الدكتور أنور . ولكننى أريد أن أضيف أننا لا نقصد أن نعيد هذه التجربة أو تلك . . .

#### مصطفى صفوان :

نعم ، بطبيعة الحال .

محمد عابد الجابري :

... ولكننا من ناحية أخرى نجد أن الزمن الحاضر أو الماضى يفرض علينا نتائج ، هذه التجارب ، فهو يفرض علينا مثلا نتائج جاليليو ونيوتن وماكس بلانك وأينشتاين وغيرهم ؛ لأنها تفرض نفسها على العصر .

وأرد الآن أن أتناقش فكرة الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث ، والدعوة إلى الاجتهاد في تفسيرها قدر الاستطاعة والجهد . إننى أرى أن المسألة ليست بهذه البساطة . فهناك التراث ، والتراث سلسلة من القيود المترابطة بعضها مع بعض . . .

أنور عبد الملك :

القيود بمعنى الحلفات .

محمد عابد الجابري :

نعم ، هي حلفات ، حلقة بعد حلقة حتى تصل إلى الوقت الحاضر . فإذا أردت الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث يقول لك الفقيه : ليس هذا سبيل الفقه ، فالفقه قياس الغالب على الشاهد ، وقياس الفرع على الأصل . وهذا المنهج في حقيقته ينهى عن تحكم اللغة ؛ لأنه يقضى نازلة أو حادثة اجتماعية يتواءم على كلمة يفسرهما ويعطيها مضمونها ، أى من خلال العلاقة بين اللفظ والمعنى .

ولندكر هاهنا أن التقدم الذى كان حريا أن يقع ولكنه لم يكتمل بسبب دخول الحضارة الإسلامية في عصر انحلالها ، هو ما كان سيتم على يد الشاطبى في الأندلس ، وما حاوله من بعد محمد عبده في مصر . لقد أراد الشاطبى أن يعمد تأصيل أصول الفقه ويحدد تأصيلها - كما قال - فبدلاً من الارتباط بالإنفاذ والكلمات

ومعانيها ، ويقاس القواعد على الأصول ، قال إنه يجب أن ينظر إلى الشريعة بوصفها كلا ، لتستخرجها وتستخرج منها الكليات ، ومن هذه الكليات نزع الجزئيات وتطبيقها بلا تقيد بخص معين . وهذا ما سماه بالرجوع إلى مقاصد الشريعة ، وليس إلى مجرد الأنفاذ ودلالات الأنفاذ . وقد كان من جملة المسائل التي نهى إليها الشيخ محمد عبده الرجوع إلى الشاطبى ، ولكن ذلك لم يتحقق ، بل حدث تراجع ونكوص إلى الخلف .

وما أريد قوله في النهاية هو أن الدعوة إلى الاجتهاد : أننا اجتهد ، وأنت تجتهد ، والكل يجتهد ، والكل يسلم بحرية الآخر في الاجتهاد . . . الخ . إن هذا كله لا يسلم أحد به لك في الحقيقة ، ولا يستجيب إليه أحد ؛ ولو كان الأمر كذلك ، بهذه السهولة ، لانتهت المشكلة وصرتا جميعا مجتهدين .

أنور عبد الملك :

إن التراجع أو النكوص الذى وقع للإبداع ومعنى الإبداع في مصر والأقطار العربية إنما يرجع إلى موجة «التغريب» التي سادت المنطقة ، وطلعت مصر في فترة سابقة ، ولكنها الآن تضبط وتمتدل ، ويحد من سلطانها .

#### مصطفى صفوان :

وهل هناك ارتباط بين هذا وبين وضعنا المحاصر بالسلاح كما وصفته ؟

أنور عبد الملك :

نعم ؛ فهذا جزء منه . وقد قاد هذه الموجة من التغريب من لا يؤمنون بالقدرة الذاتية لمصر والوطن العربى على الإبداع والخلق والإنشاء .

كمال أبو ديب :

أود أن أعود إلى الحديث عن القضية التي أثارها الدكتور عبد النعم تليمة . فحين يقال مثلا : لا بد أن نجتهد . لا بد أن تفكر بالطريقة التالية . لا بد أن تدخل في حوارات ، وأن تفتح إمكانيات التفكير . . . الخ ؛ فإن هذا في حد ذاته تجتهد . وهنا نشعر بالطريقة التالية . . . الخ ؛ فإن هذا في حد ذاته تجتهد . وإني أعتقد أننا جميعا ربما نفكر بطريقة مماثلة ، ونصور أن هذه الأمور ممكنة إما كان الواقع . على حين أن القضية ليست قضية الفكر ، وإنما هي قضية تلك الصلافة «الغريبة» بين الفكر والواقع ؛ لأن الفكر حين يتحول إلى إيديولوجيا صرف يفقد قدرته على التأثير في الواقع والقيام بدوره فيه . ولذلك علينا أن نسأل : في أي الظروف نستطيع أن نقول دعنا نجتهد ، فيقول لك الناس دعنا نجتهد ؟ ما العوامل التي تجعل هذا ممكنا ؟ وما العوامل التي لا تجعله ممكنا ؟

وإننا أيضا حين نستشهد بالتاريخ فإننا نمارس الشيء نفسه ، فنقول مثلا إن الفكر العربى كان في مرحلة من المراحل حورانيا اجتهدانيا ، ثم



عية الحوار بيننا ، وإذا كنا نطالب السلطة بتحقيق المزيد من الحرية ، فإن علينا نحن أن نشجع بالحرية فيما سبنا كما تشبعنا بها ها الآن . حيث ناقش كل منا بحرية ، دون أن يصطدم بالآخر ، فتحوّلوا ، واحتلف ، وتواصلنا ، واقفنا . غلوا مثل هذا الحوار حري في قاعة كبرى لكاد تشبها لمعهد جديد

أنور عبد الملك :

إن مثل هذا الحوار لو بدأ في حياتنا الثقافية ، فإنه - على الأقل - سوف يبرز الشعور بالتنازع ويجعله إلى مجرد الشعور بأنه « إشكالية » ومن ثم تنهيا الظروف لتقول الحوار والحوال بشكل صريح - ليس على مستوى الأفراد فحسب ، بل على مستوى المدارس والانتماءات المختلفة في الفكر والعمل أيضا - في داخل إطار « الانفتاح بإمكانية إقامة مشروع قومي » ، ثم « مشروع حضاري عربي نهضوي مشترك » من زوايا مختلفة ويطروح مختلفة ، تجتري التناقضات المختلفة ، فهذه هي طبيعة التقدم .

مصطفى صفوان :

إنه حوار مطبوع بالتسامح ، فالتسامح هو الشرط الأول في الحوار

محمد عابد الجابري :

طبعاً ، طبعاً ؛ أي احترام الرأي الآخر

أنور عبد الملك :

ولنسمه الحوار التكاملي ؛ أي الذي يكمل بعضه بعضاً .

السيد يس :

إن النتيجة الرئيسية لنقاشنا - فيما أتصور ، وأرجو ألا أكون غلطاً - هي أن هناك اتفاقاً مشتركاً على أهمية الاجتهاد في طرح معادئ أساسية لمشروع قومي حضاري ، يكون التراث جزءاً عضواً منه ، وليس بديلاً لما هو مطروح على الساحة . أعتقد أن هناك اتفاقاً على هذا .

الجميع :

نعم . تماماً .

وقف ، ولكننا لا نسال أنفسنا لماذا كان كذلك ثم لم يكن ؟ ما العوامل التي سمحت لعلم الكلام والاعتزال والفكر الكلاسيكي كله والفلسفة باتساعها بالتعمد والمدارس الفكرية المختلفة بأن تنشأ ؟ ما الظروف الكلية ، والشرط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، التي تحت فيها نشأة هذه التيارات ؟ فإذا فهمنا هذه الشروط عرفنا ما الذي يؤدي إليها ؛ فربما اكتشفنا مثلاً أن الرخاء أو الاستقرار الاقتصادي كان علامة من العوامل الأساسية التي أدت إلى ذلك ؛ لأن القصبة ليست من باب الغيبيات أو الميتافيزيقيات ولكنها ترجع إلى العلاقة بين الفكر والواقع ؛ تلك العلاقة التي نهجها جهلاً تاماً « منفصل عن الواقع

مصطفى صفوان :

إننا في الحقيقة قد تعرضنا للواقع ؛ وقد وصفه أنور عبد الملك بأنه واقع صراع قد أخذ شكل « سباح » عسكري يحاصر المنطقة . ولذلك انتقلنا إلى البحث حول القوة المتطرفة في المنطقة ، التي يمكن القول بأنها ستحل محل الفوتين اللتين أفلست من قبل ، وهما الليبرالية والماركسية . وقبلنا إن القوة القائمة هي الإسلام ، ولم يكن حديثنا عن الإسلام هروياً وانفصالياً عن الواقع ، بل كان مبنيّاً على الواقع نفسه

كمال أبو ديب :

عفواً . لقد قصصتم تعليق الفكر نفسه بالواقع ، وفي أي ظروف يمكن أن نقول هذه الأفكار وهذا الكلام ، وفي أي ظروف لا يكون هذا ممكناً . وهذه نقطة في غاية الأهمية والحساسية .

أنور عبد الملك :

عل كل حال فإني أرى أن النقاش المفتوح المحر المنطوق ، والتواصل الفكري بهذه الطريقة التي تمت بيننا الآن ، هو المطلوب لحياتنا الثقافية .

محمد عابد الجابري :

ولكني يدع الفكر العربي لا بد أن يسوده حوار مثل هذا الذي سادته الآن . فإذا استطاع المثقفون العرب أن يقيموا حوارات متصلة من مثل هذا النوع ، وأن يثيروا قضايا تتناثر باتباعه والطلاب فإن هذا سيكون له إلهاماً وثقافياً جديداً ، يسد هذا الفراغ الذي يشكل مأزقاً في الفكر العربي ، ويجعل القوى العاجزة عن التقدم تتراجع إلى زواياها الخاصة .

وإذا كنا نحن المثقفين المستعربين نعالق من هذا الفراغ الناتج عن



عرض كتاب

## أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث لتوفيق الزبيدي

عرض: محمود الربيعي

(أ) هل يمكننا القول بأننا نعيش الآن - في الشرق الأدنى - عصرًا ألسنيًا وبنويًا ، بعد أن عشنا في أعقاب انحطوت من القرن العشرين عصورا « رومانسية » و « سيكولوجية » و « واقعية » ؟ ليست هذه بالضرورة بشرى ترف إلى القراء ، وإنما هي - إن صحت - وصف لحال ماثلة . وهي حال إلا تكن ماثلة في مجال النقد العربي الحديث على اتساعه ، فهي ماثلة في زاوية منه على الأقل . وقد أعطانا المؤلف - توفيق الزبيدي - نفسه إشارة التراجع عن إطلاق الحال إطلاقاً واسماً إلى حصرها في جانب واحد ، وذلك حين قيد عنوان كتابه بجملة جانبية تقول : « في بعض نماذج » . ولا أدري هل قصد المؤلف بهذا العنوان الجاهلي التخفيف من « الوقوع الكثير » للعنوان العام للكتاب ، أو قصد إلى إعطاء هذا العنوان سمة منهجية تطبيقية . وعلى كل فواقع الحال يشهد بأن المادة التي نوقشت في الكتاب مادة محدودة في الزمان والمكان ، وأن النتائج المستخلصة منها محدودة كذلك !

إلى آخر ( ولا يسمى هنا إلا أن اتساع : كيف تكون مصطلحات تلك التي تختلف « كليا » من ناقد إلى آخر ؟ ) . وليس غريباً - بعد ذلك - أن نجد معظم المادة محصورة في أبحاث جامعية مقدمة للحصول على درجة « الليوم » أو « الماجستير » ، كما أنه ليس غريباً أن نجد معظم هذه المادة محصورة في كتاب « تونسين » ، وأن كتابها لا يزالون في طور الشباب ( أو الكهولة على أقصى تقدير ) !

( ب ) - في الفصل الأول - وعنوانه

٣ - وجوب الاطلاع على الآثار الأدبية القديمة ، وهي غير مصاحبة للتصوص النقدية غالباً ، وغير متوفرة في المكتبات ( يلاحظ أن المؤلف نساقت صراحة معتملة على أعمال معروفة ومتاحة ، مثل « رسالة الغفران » ، و « حديث عيسى بن هشام » ، والجزء الأول من كتاب « الأيام » ! )  
٤ - صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية ( !! )  
٥ - مشكلة المصطلحات في العلوم الإنسانية ، واختلافها الكلي من ناقد

( ب ) وقد فصلت مقدمة الكتاب الأسباب التي دعت إلى انحصار مبادئه في زاوية ضيقة ، وذلك على النحو التالي :

١ - عدم توافر التصوص النقدية العربية ذات الترجمة اللسانية في مكتباتنا ( أغلب الظن أن المقصود هنا للمكتبات التونسية ! ) مما جعلنا نعتد عفة أعمال جامعية مرفقة ( مكتوبة على الآلة الكاتبة ) .

٢ - نشأت هذه التصوص النقدية : فهي غالباً ما تكون في شكل مقالات منشورة بالمجلات والجزء .

و مدخل إلى تاريخ الأشكال ومصطلحاته - يعود الباحث إلى ظاهرة عدم توافق المصادر والمراجع ، عربية وأجنبية ، و تنبها إلى حصر مادته في زاوية ضيقة ، ويعتبرا من ذلك بالغرب اختصار ، وذلك حين يقول : « ... متحولين من عدم التعرض لبعض أخطر منها ، لتفقدنا في المكتبات التونسية » وهذا الفصل يقدم مختصر الجهود التي تمت في اللغة العربية ، والتقدم المرمي ، في نطاق « اللسانيات » ، وعمل الزعم من أن هذه الصورة « مفهومة » بعناية من الحاراج ، ومبسوة إلى نقاط أو مراحل ، هي ما ساءه « عملية التحسس » ، و « عملية انتقال التوضيح للسنان إلى النقد المرمي » ، فإنها أقل إحكاما في الدلائل ، وذلك حين تعرض للمادة الأصلية في فقرات بدت على الإشارة الحافظة إلى كتاب على عبيد الواحد وفق ( يسميه المؤلف « الروائي » ) « طغة اللغة » وإلى كتاب حلم حسان « اللغة العربية : معناها ومبناها » ، كما بدت في التفسير المختصر المبسر الذي تحدث فيه المؤلف عن « مدرسة البيت » ، ومدرسة المهجر ، ومدرسة اللهبوان و طه حسين ( ص ١٨ ) .

وكما نصيب الكتاب « خلخلة » في المادة في تلك المرحلة المبكرة نصيبه كذلك - في المرحلة المبكرة ذاتها - « خلخلة » أخرى لملها أشد خطرا ، وهي اعتماد الوثائق على بعض المراجع في نقاط حسنة من البحث ، ثم التخليل من شأن هذه المراجع كلما سحت المناسبة . وقد ظهر هذا جليا في وصفه التال لكتاب صلاح فضل « نظرية البنائية في النقد الأدبي » في مرحلة متقدمة ، على الرغم من اتكائه عليه بعد ذلك :

« وقد شكل القسم الأول مسحا تاريخيا للمدارس اللسانية الحديثة . أما القسم الثاني فقد كثرت فيه العصوريات ، وغلبا من الإحالات النصية ، كحديثه عن شكلية النقطة عند البنويين ، شازجا بين طريقة تودوروف وطريقة بيارو ، دون توضيح للفروق بينها . أما تعرضه لبعض التطبيقات البنائية في العالم المرمي فقد جاءت أحكامه مضطربة لا تستند إلى تحليل دقيق ( ص ٢٥ ) . ولا أريد أن أقول هنا إنه عمل من

يصف عملا بالانحطاط وعدم الاستناد إلى التحليل الدقيق ألا يكون هو نفسه مضطربا في حكمه عليه ومفتترا إلى التحليل الخفي ، ولا أريد أن أقف طويلا عند المقارنة بين ما يقره المؤلف هنا من عدم رضاه عن كتاب صلاح فضل ( ثم اعتماده الواضح عليه ) وبين إطراره المالي لأعمال عبد السلام المسدي ( مشرفه على هذا البحث للمروض ، الذي كان في الأصل بحثا قدم لنيل شهادة « الكفاءة في البحث » ) دون أن يقدم على هذا الإطراء الدليل « السهب » « والتخيل الدقيق » .

ويتصل بتدخل الماد في هذا القسم غياض أساس اختيارها والرصد - الذي يبدو أميها عشوائيا - لنقالات مترجمة ، واضطراب المصطلح واضحا ( والمصطلح حديث نقل قد يطول ) . ولا يسع الغفري العادي - بله التخصص - إلا أن يتسلل : إذا كان تقديم البحوث « الأكاديمية » في النقد المرمي الحديث يتم هنا على سبيل المحصر ، فما طلق هذا المحصر ؟ والواقع أن الصعوبات التي أشار إليها المؤلف في صدر هذا الفصل تنفي أن تكون للمدة هنا مقدمة على سبيل المحصر ! وإذا كانت قد تمت على سبيل المثال على أساس اختيار مثال ؟ وإذا كانت قد تمت في أساس « المتاح » ( وهو ما ترجمه إشارة للمؤلف إلى الصعوبات السابقة الذكر ) فما أبعد القلب عن الاطمئنان إلى نتائج مبنية على مجرد التوافر المتاح !

(جـ) وفي الفصل الثاني - وعنوانه « الأمر المصوري » - يعود المؤلف إلى حديث النظريات التي لم يقلت منه في الواقع قط ، وهو في زحمة إشارته إلى الأعلام من أمثال دي سوسير ، واستعراضه لتسلكة أعمال جاكسون التقلية الخاصة بالشعر ( ذكر أربعة منها في ملحق ٦١ دون سبب كاف ) ، يطلق أحكاما على اللغة المرمية لا تخفى من غرابة . يقول : « على أننا نشير إلى أن دراسة التربة في المرمية غير مهمة إذ لا تقوم التربة بالحدود يميز بين الأصوات المرمية . أما الطبقات الصوتية فلا يمكن أن تطبق إلا في اللغة الصوتية مثلا ( ١١ ) فالمرمية لا تتصد الطبقات الصوتية » ( ص ٨٠ ) . فكيف يمكن القول بأن المرمية لا تتصد الطبقات الصوتية ؟ وهل طبقة الصوت في الجملة

الاستغرافية - مثلا - هي طبقة الصوت في الجملة المرمية ؟ لملها اللغة والأصوات أن يقرروا ، ولكن الواقع العمل قد يبتينا عن كل قرار .

واستمررا للحديث النظري « الصوت » يشير المؤلف إلى « تعريفات » لابن طباطبا ، قدامة بن جعفر ، و ابن رشيق ، مزجا ذلك بالفتا لأرسطو في كتاب « فن الشعر » مترجمة عبد الرحمن بدوي ( يكتبها عبد الرحمان )

وفي الجانب التطبيقي يفت عند محاولات في التحليل الصوتي للشعر ، وبخاصة لكامل أبو حبيب في قصيدة لأندونيس ، ولعبد السلام المسدي في بعض شعر المتنبي . وهو يقتبس - من محاولة المسدي - لا الكلام فحسب ، بل الأقواس والأسم ، ويتألف الدوائر ، وما إلى ذلك ما عا ولم به « البنويون » ( ولم يسلطوا بعد إدخاله إلى وجدان الغفري المرمي ( ١ ) . وفي كل ذلك لا يتوقف إطراره البصري لعبد السلام المسدي ، وينسج اللسانيات ( راجع بصفة خاصة صفيق ٦٩ ، ٧٠ ) .

(د) ومن « الأمر الصوت » في الفصل الثالث إلى « الأمر التركيبي » في الفصل الثالث . والمؤلف يفتح هذا الفصل بفكرة لا خلاف عليها ( وإن كانت صلاوته يكتسبها الغموض ) يقول :

« وإذا كان الخطاب الأبي ( يقصد العمل الأدبي ) كما أسلفنا نظاما لغويا فإن الذي يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانب الفنى أو الأبي ، فكل منا قادر على خلق سلسلة كلامية وضعا لقواعد اللغة . ولكن هذه السلسلة لا تكتب قيمة إلا إذا وضعتها بنظم دلالي . فدواسه الخطاب تركيبيا لا لتحلها في فنى من الدلائل ، بل أن علم التركيب يستند إلى نظام الدوال في نطاق ما تدل عليه ، ودراسة الخطاب من وجهة تركيبة تقتضى حتما إلى اكنهه دلالة ، لأن التركيب من حيث الدلالة اخذت قيمته » ( ص ٧٣ ) . والمؤلف يهود إلى الحديث النظري ، ويود حول الفكرة السابقة ، مكررا التميز عنها ، ويشيرا مرة ثانية - إلى كمال أبو حبيب في تحليله لقصيدة أندونيس ، مبرززا منهجه في إسحاب غنى أحيانا ، وانحس

وفي صفحاته تأليه من هذا الفصل يحرض المؤلف ليبحث محمد بن صالح بن عمر عن « التحليل الفيكلي للقصيدة العربية » وهو من سجله جلاله ومسمياته الجليدة ، وبخاصة في استخدام « التبع » في صورة تهر العين للفترة الأولى . ولكننا إذا أعطنا رجونا وثنا أمام فكرة الاستدانة الضليلية وقد قدمت في ثوب جديد ، وقد تعقب على هذا بكائه لا ضرر في ذاك ولا خطر ، وأنه الشربا القديم في الكسكس الجليدة ، وقد عقب جريبا بقوله : ولماذا تدعى الجليدة ، وننشد الامورا والكلام يمكن أن يقال عن « الجليزان » و « الشبيبة » و « التنصص » ، وهي امور فاض القفاحة في دراستها هل نحو

على أن المثليات و« الأسهم » و  
الدياجرامات لا تزال مستمرة في هذا  
الفصل ؛ وهي تطالنا هنا - من خلال  
معرض المؤلف لدراسة خالدة سعيد عن  
الصورة الشعرية - عند بدر شاكر السياب  
من خلال قصيدته « الظن والموت » .

ونحن الفصل بعرض الجهود النظرية  
المختارة التي تحدثت عن الأسلوب  
والأسلوبية ، ومرة أخرى يتصدر عبد  
السلام الشبلي مقدمة الصورة ، يصف  
لؤلؤات بعض أبحاثه بهذه العبارة « لقد  
أعصبت هذه النظريات النقد المرئي » ( ص  
٩٤ ) ، ولقول له - على عجل - « ليس  
الطرابلسي » مقارن لتجربتي عبد الحميد  
العربي ، ولخلدون الشحنة ، ثم يقدم لنا  
« حوصلة » أو « خلاصة » نتجته ( الفصل  
١ ) في هذه الحوصلة ، يتحدث المؤلف عن « اللسانيات  
قد أفرزت « الأسلوبية » التي  
اعتنى بها « النقد العرب الممارسون » ، ولو  
أنصف لكان قد تحيرا فقال : « بعض النقاد  
للعرب الممارسين ، وهو يقصد بالطبع هؤلاء  
الذين يتبنى هو نفسه إليهم فيما يلي ،  
ويستشهد بكلامهم ، وليس عن الثقة في  
التعير أن يسميهم - من كل التقدير -  
« نقاد العرب الممارسين » !

(و) عنوان الفصل الخامس « الأثر  
الشكل » ، وهو يبدأ بمرض تاريخي مبسر ،

كيف نتخذ للتدليل على منهج ، يعتمد أصلا  
الناحة اللغوية ، مادة مكتوبة بلغة أجنبية ؟

في هذا الفصل نتعرف وسيلة « بنوية »  
أصيلة في تناول العمل الأدبي هي الوسيلة  
« الإحصائية » ، التي اعتمدها الباحث في  
كتاب « الأيام » ، والتي يقول عنها المؤلف :

« فالجود الإحصائي للمفردات في قامت  
به في أول تحليلها ، قصد إيراد سمويوت  
الدلالة المستفظة ، يوضح لنا أن طه حين  
كان قد أضعف لفظ الجدا «التخدير» ، وقد  
تضمنت الباحة على الإحصاء إبراز مثل  
هذه الكلمات المحبوبة ، فمنها كلمة  
« الصوت » التي ترد ١٠ مرات ، وكلمات  
مؤلفة من اسمين ، دالة على أخذ الكفاي  
« سباح القصب » وتكرر ٨ مرات ، وكلمة  
« غصن » مع جمها ، وتكرر ٨ مرات  
أيضا . وما تبقى الكلمات في الفصل ٨ من  
من الألف ، فهي حقوق لقاصم كله التزوي  
الثلاث : الصوت والتأنيص والتزوي . فمن  
الاسماء الدالة على الصوت نذكر « صوت »  
نفسه ، لفظ ، ضجيج ، صياح الأطفال ،  
غناء النساء ، فطيج ، صجيج عند الصباح ،  
هذه الأب . . . ) ومن الألف نورد فعل  
« ذكر » الذي يتردد ١١ مرات ، وتبقى  
وتستطيع لكثرة الإحصائيات أسماء مثل  
( دارويوت وحجاب وغرفة وليل وسياج ) ؛  
لما كثرية التكرار فنضبط أسماء مثل « حركة »  
والزفة وديكة وحبوب الأثواب واضطراب  
الفضائل ، وانفلاسا مثل ( تخطى وخرج  
ووصل وكره النوم ) . وأصل مثل هذه  
الكلمات تتكلم بأمر الأمر معجبا صائرا  
خاصا بالألف « من جهة »  
وجهة ثانية : ( ص ٨٥ )

والسؤال الذي لم يطرحه المؤلف متعباً على هذا المنهج، وكان لابد أن يطرحه وفاء لإصباحه به من ناحية، ووفاء لخن القاريه عليه في بيان قيمة هذا المنهج من ناحية أخرى، هو: هل هذا المنهج - واقعاً - ينهله أم أنه العمل الأول: في فتح الباب واسما أمام القاريه ليبحر عوالمه المنسوبة والرسومية والإشهادية والمجالية؟ لوحد من مجال الحركة أمه بروس معالم بحجها، وتجنيد سمات بحجها، من شأنها أن تعجز "الرؤية" أمام القاريه، وتؤطر "ذمته"؟

أحياناً . ونظرة إلى بعض ما اقتبس المؤلف من كمال أبو ديب تجل الهندسة الفارسية المحكمة التي ترك - في حيا المحرص على الإحكام - معظم اللب غير مطروق . إنهما يبدوان منج تبريري يبحث لكل شيء في القضية من معنى في صلاحها ، وذلك لأنه يفترض - فيها يبدو - أنها قضية عظيمة ، من قبل أن يتولوا على الإطلاق .

يقول المؤلف : « وفصلنا فيهن المؤلفات  
(كمالات أويوب) بحسب ندرت العطف ومدى  
إيرازها للدلالة ، فخرى أن «الوأو» الرابطة  
بين «فعلت» و «فرجت» تأيد التكميل .  
إن عملية «القتل» مقصودة في حد ذاتها ؛  
لأنها ترمي إلى الإعادة والحلق ، ويحتاج فيه  
إلى «النزج» و «العجن» (مكحلا) . ومن  
الضامات العملجات كالمكاشات ، تنتم إحداها  
الأخرى . إلا أن الفصل الثالث في الحركة  
الثالثة وهو «ابتكرت» يردود سطف .  
فصل المؤلفين من العطف يبرز دلالة  
مقصودة ، وهي أن الابتكار خلق قوم بعده  
(ص ٧٩) . وإذئذ فأسئلة عبودتنا سفلنا على  
هذا الصنف التبريري :  
القصيدة حرف السوراء فلذلك لسبب في  
صالحها ، وإذا أسقطت فلذلك لسبب في  
صالحها كذلك ، فكيف يمكن أن نصل إلى  
حالة أن ندرج نوعها بين الشيء ونصه  
ولا «يعد ثقت» من «النهر» أكثر من هذا

ويستحق هذا الفصل بالكشف عن بعض  
« فوائده » للملح ، من « التأكد على وجوب  
تجديد النحو العربي وتنصيره ليصبح أداة  
إيجابية لسير أفكار الخطاطب الأدبي » ( ص  
٨٠ ) وإن لم يكشف - بالفعل - عن كيفية  
سير أفكار العمل الأدبي من التأثيث المعنوي  
والروحي ، فبقي هذه النقطة أية قصور في  
منهج « اللسانيات » ، لم يتغلب عليه حتى  
الآن .

(هـ) وعنوان الفصل الرابع «الأثر الأسلوبى» وهو يبدأ - كغيره - بفقرات من أفكار الغربيين وأفكار العرب القدامى ، ثم يخلط إلى نموذج معاصر في التحليل «الأسفى» هو - في هذه المرة - دراسة أوبديت يبقى للفصل الأول من كتاب «الأيام» لطف حسين . ولا أجرى كيف سأغ أن تدخل هذه الدراسة (لترجمة) ملحة الكتاب ؟ إذ

يذكر فيه « حلقة موسكو » الساتية ، وحلقة « براغ الساتية » ، وهذا كلام معاد بالطبع ، ثم يتيسر بعض جداول خلطون الشعمة وأسمهم الإشارية ، ويورد إلى نقاط نظرية يعلن بعدها أن النقد الحديث اعتمد في نقطة والشكل ، على مقالين ، لتدوروف ورولان بلارط ( ولا يسع الغارنى إلا أن يقول متعجباً : ما أشد فقر منيج يعتمد في تطبيقاته على عكاشرين اثنين ) أقصد مقالين اثنين ١ . والنماذج التطبيقية التي يدرسها هذا الفصل هي : البنية القصصية في رسالة الغفران ، لحسين السواد ، و« الترسكيب القصصى في كليله ودمته » لراضية كبير ، و« مائة ليلة وليلة » لمحمود طرغونة ، و« حديث عيسى بن مشاطة لمحمد المولى » لمحمد رشيد ثابت ، و« تحليل سبائى للجزء الأول من الأيام لطله حسين لمل العشى ، ولكل بحث من هذه الأبحاث زاوية خاصة في هذا الفصل ، تجعله يجتسل عنواناً جانبياً .

ولا يتجاوز عرض المؤلف هذه الأبحاث حد التلخيص السريع كثيراً ، ولكنه يثب خلال هذا التلخيص أفكاراً مفيدة له ولاصحاب هذه الأبحاث ، منها - على سبيل المثال - ما أشار إليه حسين الواد من قوله « إن البنية طريقة عمل أكثر منها موقف فكري » ( ص ١٠٤ ) وكذا والصحيح بالطبع موقفاً فكرياً . وهذا ما جعله يرى أن الحديث النظرى عنها عديم الجدوى ، فمثل هذا الكلام يصح أن يقدم لبعض نقادنا الذين يملأون الدنيا كلاماً غير مفهوم من « البنية » ، ويسردون صفحات أولى بها أن تتفق في فحص أعمال أدبية على أساس التلخيص البنىوى . ومنها كذلك تقريره - في معرض الدفاع عن حسين الواد ضد ملامحه به صلاح فضل من الطبع - أن وجه القصور عند حسين الواد يعود إلى قصور في التلخيص البنىوى ذاته ( ص ١٠٩ ) ، فنزاعى القصور ينشأ أن تكون دائماً نصب أعيننا ، وذلك حتى لا نرسف في الانبهار ، وحتى نحدد قيمة مثل هذه التامع لأدبنا العربى بالضبط . ونرى الاختصار الجلل غير المؤلف في هذا الفصل إلى تعميمات غامضة ، مثل جملة فكرة أن النص « وليد الظروف التاريخية » ثمرة من ثمرات احتكاك النقاد العرب بنظرية

جولدمان ، وأحسب أن هذه الفكرة أقدم من ذلك بزمن طويل ، وكذلك يجبره على تلخيص بعض الأبحاث بطريقة مدرسية تماماً ( انظر مثلاً حديثه عن بحث عماد رشيد ثابت عن « حديث عيسى بن هشام » ) ( ص ١١٩ ) .

وقى « حوصلة » هذا الفصل يقدم المؤلف عدة نقاط أبرزها ما يقرره من أن « الأثر الشكل قد انخسف النقد العربى وأبعد عن الشكل مفهوم الاحشاء ( أن يكون مجرد عشوى ) ، فالتشرى بخططا الشنانية شكل / مضمون ، ويأن الأثر ككل لا يتجزأ » ( ص ١٢٠ ) . ومن السظلم البين للنقد العربى أن يقلل عنه هذا الكلام الذى يحمل انتباهه بأن وجه هذه الفكرة قد تأخر حتى تأثره بالمدرسة الشكلية . ونحن إذا نحينا جانباً وجهي النقد العربى القديم بأن العمل الأدبى يصيب صعباً « كالسكة المقرقة » ، يبقى أن النقد العربى الحديث منذ أوائل الصخرة وجهى هذه الحقيقة التي اتضحت في النقد « المهجرى » و« الديوانى » وعند طه حسين ( واقراً مثلاً دراسته لمعلقة لبيد ) ، أما فيما بين هذه الحقبة ووضوح أثر الشكليين فقد استقرت هذه لقولة بشكل نهائى ، ولم يعد عليها كبير خلاف .

( ز ) الفصل السادس : يبحث « الأثر الدلائل » ، وهو يبدأ بكلام لا يتجول من غموض عن الوظيفة الدلالية في العمل الأدبى ، التي تتم طبقاً لما يقوله المؤلف أنها على مستوى علاقئى سبائى ، وعمودياً على مستوى مرجعى ؛ وهو ما حوصله أوغدن ( Ogden ) - يقصد أوجدن ١ وريشار ( Richards ) - يقصد ريتشاردز ١ - في هذا المثلث ( ثم يرسم المثلث - ص ١٢٤ ) . وفى الجانب التطبيقى يتناول بحث « أدويت يقي » من مستوى الدلالة التي استخدمها طه حسين في كتابه « الأيام » ، فيشرح شبكة المفردات الدلالية في القدرات ، وفى الصفات ، وفى الأفعال ، وفى ظاهرة التكرار ، كما يتناول بحث خالدة سعيد عن قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها سلفاً ، فيتبع السلاسل ، ويرسم الجدول الذى أحكمته الباحثة ، دون أن يكشف لنا عن الشيء الأهم ، وهو كيف أسهمت هذه الإحصائيات ، والخطوط ، والسلاسل ،

والجدول في تنوير القصيدة ، وساعدت الفارنى على استكشاف عليها . وهو يتنرر بانطباع متكرر ، أن نصارى ما يستطيع مثل هذا التلخيص الأسمى أن يصل إليه هو أن يسج تظهر القصيدة فيسوب « حركاتها » ، ويهوس دوائرها ، وكأها « مسؤونة ناعية » . يقول - نقلاً عن الباحثة فيها يبدو :

« يمكن إذن تلخيص مسلر القصيدة كما يلي :  
- حركة ١ متشابهة مع حركة ٢ تفرعها إلى :

- ١ - دائرة أسطوانية .
- ٢ - دائرة الطولة الفردية .
- ٣ - دائرة القولة الجماعية .
- ٤ - دائرة الحلم المصحح للواقع .
- حركة ٣ هي حركة الروااة
- حركة ٤ هي حركة الالتقاء التجديد بالقدرة الكونية ( ص ١٢٩ ) .

كذلك يتناول هذا الفصل - مرة ثالثة أو رابعة لا أدري ! - دراسة كمال أبو حبيب لقصيدة أنونسى ، عبراً من جليلد مسائلة الحركات والتحويلات والمستويات .

كما يتناول بحث محمود طرغونة « الأدب المرید في مؤلفات المسندى » . واذ يصل إلى جدول محمود المكشئ في تلقى قصائد سعيد عقل ونزار قباني وبدر شاكر السياب ، تصعب المسألة مهمة تماماً ( راجع الرسوم البيانية المرفقة التي ينقلها المؤلف عن محمود المكشئ في ص ١٥٣ ) . ومع ذلك يجد المؤلف لديه ما يقوله عن هذا الجدول الغربى ( الطريف بتفسيره ) :

« فهذا الجدول الطريف وإن لم يستغله الباحث ، يشير بوضوح إلى أن درجة الاستجابة للخطاب الأدبى هي رمية الفارنى ( لم استطع فهم كلمة « رمنية » هنا بالضبط ١ ) وفيه من الخطأ . ولعلنا نستنتج من هذا أن مهمة التدرجيات الكشف عن « قصد الكاتب » ، وعن دلالة وصحة وقارة ، وإنما مهمته تكمن في الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد ( وهذا كلام جيد ، ولكننى لا أدري كيف يمكن استخلاصه من الجدول المشار إليه ١ ) . وهو

حسين الوالد وعهد بن صالح بن عمرو وعبد السلام السدي، الذين طروا متابعيهم، ولكنهم طريق التخصص، على حين أن القرب مثلاً لم يتم بالتفد السلا في الأواخر السبعينات مع مجلة "الثقافة الجديدة"، أما في المشرق فإن مجلة "مواقف" قد لعبت دوراً مهماً في بلورة النموذج الساني، إذ اهتمت في أعدادها الأولى بمعرض النصوص النقدية الغربية وترجمتها، ثم اتجهت نحو التطبيق خاصة مع كمال أبو دية وخالد خالص (ص: ١٥٤).

(٥) ومن أهم ما صنعه المؤلف، أنه ألحق بالكتاب قاضيتين: «المصطلحات» و«سمى إحداهما «المصطلحات المستقرة» وسمى الثانية «المصطلحات الخارجة» ، ونظرة أجمية في كلتاهما وإشارات عربية استخدمت فيها لحسب الشخصى، ولم تنسب أى قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يحمل منها مصطلحات. ورست أبود أن تقع في المازق ذاته، فتقدم تجربته الخاصة لبعضها المصطلحات، ولكنى أبعد فحسب أن أضع أمام القارئ بعض الأمثلة من القاضيتين.

والمشكلة الحادة تسجل فيها أسماء «المصطلحات المستقرة» دون أن يقول لنا كيف (وإن) استقرت؟ فمن الذى يطمئن مثلاً من واقع تجربته وروايته إلى أن الكلمات العربية الناتجة مصطلحات مستقرة فيتم العمل بالاجتهاد، المقارن لها:

Alternance	(ف) مقابل	وتداول
Diachronie	(ت) مقابل	زمنية
Parole	(ق) مقابل	وعبارة
Sequence	(س) مقابل	ومقطوعة

إن هذه التكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحى على الإطلاق لمن لا يعرف أصلها الأجنبى ؛ وإذا نحى عنها أصلها الأجنبى فقدت كل ظل لى أو نقى ؛ والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائماً بأصلها ، فإين معنى كونها مصطلحات ؟ إن المصطلح المستقر هو ذلك الذى يقف معتمداً على نفسه ، وعلى رصيده في أذهان المستعدين

إلى جولدمان يوجه انتقاداً واضحاً إلى معكرو  
من طائفة النقاد العرب البنيويين ، وهو انتقاد  
من التقيد وضعه أمام القارئ ، يقول  
المؤلف :

« ولقد حرف علة نقاد عرب هذا المنهج الجولدسماني فطنى على اعمالهم الجدل الأيديولوجي والتركيز على المفصلين ، وتحملوا نقل الكتاب للواقع ، مقياساً لنجاح الأثر ، وهم ما يقضيه خلدون الشمعة بقوله :

إن اقتراب النقد من نتائج علم الاجتماع مثلاً (سما منه) لتحقيق ما يدعوه بالنهج العلمي - هذا الاقتراب الذي قد يصل إلى حد الصواب في الحالات التي تزود الحملة فيها بتحويل النقد الأدبي إلى علم منهجي ، قد يجعلنا نقضل أن نسمي شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد ، مادام هو الذي يضع يده على مفاتيح القانون ( ص ١٤٦ ) .

وفي نهاية الفصل يلخص آراء الناس (أو كما يجب أن يقول هو «بموصليها») في كلام يبدو أنه مستريح إليه باعتباره وآية الخاص، وهو كلام ليس جديداً، كما أنه ليس واضحاً بالدرجة الكافية؛ يقول:

كُلُّ هَذِهِ الْأَرْوَاحُ تُشِيرُ بِوَضُوحٍ إِلَى أَنَّ  
النَّصَّ، وَإِنْ كَانَ لَهُ عِلَّةُ الْخَاصِّ، فَإِنَّ بَنِيَّةَ  
هَذَا الْعَالَمِ مُشْرُوطَةٌ بِالْعَالَمِ الْخَالِصِ (١) وَمَتَى  
يَبْدَأُ الْإِصْرُاطُ وَالْفُضُوزُ، إِذَا تَكَيَّفَ نَفْسٌ  
أَنْ تَسْلَمَ أَنْ تَلْتَصِقَ بِهَذَا الْخَاصِّ نَفْسٌ تَشْتَغِلُ  
عَلَيْهِ الشُّرُوطُ ؟ (٢) فَالْكَاتِبُ لَيْسَ وَحْدَهُ  
الْمُؤَلِّفُ، بَلْ يَشْرَكَ فِيهِ أَنْ وَاحِدَ الْجَمْعِ  
وَالْمُتَدَارِكُ (٣) وَمَا هُوَ إِلَّا بِشَيْءٍ نَافِثٍ، فَرَأَيْنَا  
وَجَدْنَا أَتَمَّأَ - مَرَّةً أُخْرَى - عَاطِلِينَ  
بِالْفُضُوزِ (٤) . وَمِنْكَالِكَ يَكُونُ النَّصُّ هُوَ  
الْعِلَاقَةُ تَحْتَأَى وَالْأَوَّلَى هَلْ تَكُونُ قَدْ عَدْنَا  
بِالْمَلَكَةِ (٥) وَالْجَلْبِيَّةُ ، الَّتِي يَغْنَمُ مِنْهَا الْمُؤَلِّفُ  
أَوَّلُ (٦) (١) وَمَدَّ ١٤٩ .

(ط) ونحى في النهاية والحاجة العامة  
تتلخص الأمور تلخيصاً ، معتمدة على حصر  
مادة الكتاب بإيجاز ، وتعلن في « زهو  
موراب » ، « أن السامة النفسية السلبية  
وإنوعيتها تختلفت من بلد عربى إلى آخر ، وأن  
تونس تستطع أهم هذه السمات نظرياً  
وطبقياً ؟ فقد انتقل النموذج اللسانى إلى  
تونس منذ بداية السبعينات ، ومع دراسات

إقرار بالاعتمادية الأكبر، وقبليته للاحتياج الدلال، وإقرار أيضاً «بتأويل» ؛ إذ إن الكشف عن التداخل الدلالي رهين ظروف التأنيق التي يدخل النص في نظامه، ومنه التصرف عليه ونمازوه المؤدى إلى الانزلاق في النقد الأدبي الطبيعي، الذي لا يستند إلى أي أساس موضوعي، ولا يستخدم الأموات المنهجية في الإقناع (ص ١٦٣) . ولعلنا حاكم سن، ومؤلفاته كيرة للنقد العربي الحديث، ولكن نغفل الضعف الوحيدة فيه من تنقده على أنه «شراء من ثمرات والسماسات» وأثره. لقد عرّضه من هذا القرن، وأجرى تحليلات فضيلة على نصوص أدبية بعضها، ويمكن طمأنينة، ونسج إلى حد كبير في التفتل في جوابات الكندي (١) لا قصد (الكتاب ١)، وأثر على النقد العربي تأثيراً ملحوظاً. وكان من الواجب أن يرى ذلك واضعاً في بحث توفيق الزبيدي، الذي ألقاهه منذ - إلى الأبد.

(ح) أما الفصل السابع والأخير فيحمل عنوانه «الأثر الخارجي» وهو يستهل - شأنه في ذلك شأن غيره من فصول الكتاب - بالإشارة إلى الباحثين «الاجانب» و«السوريين»، وتبينانوف، وبارط (بالهالة كما يكتبها المؤلف)، وتودوروف، وراثمقي، والعلاقي، عبد الحلر، ثم يركز على المظهر العلاقي عند تودوروف وبارط وبصفة خاصة، لأنها - على حد تعبيره - «الذنان حطيا باهتمام كبير عند الضاد العرب» (ص ١٤٦). ثم هو يجهد ببيان المؤلف - منذ هذه النقطة - إلى كمال أودع وبغالة سديد، من خلال عمل الأخيرة يقدم قطعاً - في معنى «الشبكة العلاقية» - «أدوية» أو «بعضلة أخرى» و«حدة فعلية»، ولا يترك الموضوع قبل أن يسجل بعض الاحتراصات على المنهج البنيوي، مشيراً إلى «المركبة الكلامية» التي طردت في بداية الستينيات بين جان بول سستور وليفى شتراوس (ص ١٤٨). على أن هذا يسلمه إلى نقاط جديدة كملالة «البث بالنص» و«ملالة» «البث بالمعنى»، وملالة الخطاب الألب، بالمجسج والتاريخ. وفي النقطة الأخيرة يتناول حقائق تاريخية نظرية مهمة، فيذكر «الخط» «الترانيم» «القبول»

به وتفهمهم ، دون حاجة على الإطلاق إلى تذكير الناس بالأصل للمأخوذ عنه .

يقول أحمد زكي ( صاحب العرب ) في مقالة له بعنوان « لنشأ العربية » ضمن كتاب بعنوان « الحرية » وهو المجلد الأول من كتاب « العرب » :

واللفظ العربي معقول ! لأنه لم يتعد أن يدخل هذه الحفول . وهو إن دخلها فهو دخول لغوي إقامة . إنه لفظ يفهم ما ظل إلى جانبته نظيره الأصعب ، ولكنه إذا انفصل عنه انفصل كذلك عن معناه في هذا الحقل . إنه معنى ظل له ما ظل في هذا الحقل . إنه لباس ليسه ساعته ثم خلسه . وطلائع اللفظ بالأصابع بعد ذلك فلم يفهموا منه إلا معناه القديم السائد في اللغة ( ص ١٠٢ ) .

أما المصطلحات ( أو الكلمات وال عبارات ) التي ساهمها توفيق الزبيدي في قائمته الثانية والمصطلحات المترجمة ، فهي أبعد ما تكون عن أن تلبى رغبة ، أو تكون علامة على « ترسيخ » لغة علمية اصطلاحية منضبطة ودالة في هذا الفرع الذي نشغلنا . وهي لا تبدو أن تكون اجتهادات شخصية في الترجمة ، ضرب الخلف صفحاً فيها عيا زواله السلف ، وفي هذا الاختلاف ذاته أكبر دليل على أن معنى المصطلح بعيد عن أذهان المشتغلين بنقل المفاهيم التقنية للغة العربية . ويمكن أن نعلم أن مصطلح Connotation ترجمه ( في هذه القائمة ) دارس إلى « إشارة » ، وشأن إلى « معنى إيحائي » ، وشأن إلى « معنى مصاحب » ، ورابع إلى « دالة حافة » ، وأن مصطلح Poétique كتب مرة « بويتيك » ومرة « بوطيقا » وترجم مرة إلى « علم الأدب » ومرة إلى « إنشائية » ، ومرة إلى « شعرية / إنشائية » ... الخ .

ومرة أخرى نود إلى أحمد زكي : يقول : « إن لفظك الذي تختار صح أو خطأ ، لا قيمة له ، لأنه لا يكن عليه إجماع . فقد قرة الاصطلاح ففدك كل شيء . إنك تستطيع أن

ترجم Frequency بالتردد ، وآخر بترجمه بالتذبذب ، وآخر بالتمدد ؛ ولينا نقضى بسكى من هذه وطسرا . إن اللفظ الإفرنجي لفظ واحد ، يقال واحداً ، ففهم منه الأذن الإفرنجية معنى واحداً . إنسه اصطلاح ( ص ١٠٥ ) .

وهكذا يتبين أن الألفاظ التي رددها المؤلف عن غيره ، والتي لا تبدو أن تكون اجتهاداً شخصياً ، لا علاقة له بالمصطلح - وذلك مشكل « الفلسفة » و « الأسلية » ، و « الأعضاء » ، و « التحفيز » - تضيف صعوبة جديدة إلى مجال هو صعب بالفعل ، وتحول دون أن يحق للمترجم الجديد ، الأثر الواسع العميق الذي يطلبه له أنصاره . لقد صح أن المؤلف على وعي كامل بذلك ، ولكنه لم يبدل جهداً في الطريق الذي يصبح الوضع ، ويساعد على بناء مصطلحات حقيقية « مستقرة » ، يقول ( ص ٣٤ ) :

« يتبين لنا أن أكبر صعوبة يواجهها مترجم النموذج اللساني في النقد العربي يعود إلى المصطلح . فمفهوم المصطلح يؤدي إلى غموض في الترجمة ، ومن ثم فإن أزمة المصطلح تفرز أزمة المترجم . ولا شك أن الحلول تكمن في :

- توضيح المصطلحات والتعريف بها .
- توحيد المصطلحات .
- وهذا إن يتم بدون إحكام في النظر . »

والدليل على أن المؤلف لم يبدل الجهد المطلوب في جبر الصدح في التفتين السافتين اللتين جدهما هو بنفسه ، باعتباره حجر عثرة في طريق تصحيح المصطلح ، ومن ثم حجر عثرة في طريق فصالية الترجمة « اللساني » ، أنه لم يركز في النقط الأولى تركيزاً يذكر على توضيح المصطلحات والتعريف بها ، ولا تبنى - في النقط الثانية - المصطلحات التي استخدمت من قبل ، ولا افتتحها للدليل حين خالفها ؛ وهذا كله يعني أنه لم يخط بالمصطلح - في كتابه - خطوة

واضحة أو غير واضحة ، نحو التوحيد . إن الكتاب يجمع مفردات بعضها مقول ، مثل « أيقونة » ، و « كود » ، و « بويتيك » و « سيئالي » ( أو سيولوجي ) ، وبعضها مترجم مثل « الصوامت » ( أو الصوتية ) و « المينة » و « اللورانية » و « انزياح » و « تحفيز » ، وأشياء أخرى كثيرة ، فهل ينو أصحاب الترجمة الجديد - الذي سينتج إن شاء الله منافقة نشم منها ريع الشعل من جديد في مجال النقد الحديث - أن يجاوروا أنفسهم ؟ وكم عدد القراء المعادين ، بل كم عدد القراء المهتمين ، بل كم عدد القراء المتخصصين ، الذين يستطيعون أن يتابعوا لغة هؤلاء الباحثين الجدد ؟ لقد ازدهت الشكوى مرات من غموض اللغة ، وغموض الفكرة ، وجر أكثر من كاتب من أننا نحس أن وراء هذه الدعوات الجديدة علماً غزيراً تنصه السلاسة ، وكانت الإجابة أحياناً متعاطفة ، ولكنه متعاطف والزلة ، التي ينظر فيه « الجديد المتعالم » نظرة الإشفاق ، ثم يضي في الطريق ذاته لا بلوى على شيء ، وأحياناً كانت الإجابة تكراراً للقول القديم « ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ » .

( ك ) لقد قرأت الكتاب قراءة مجيدة ، وأحسنت أنه كتاب جاد لأنه أجهنني ، وتمتعت برؤية أحد أفراد الغيلان النقدي الجديد وهو يغير طريقاً في الصخر ، وقلت لنفسى : ما أصعب أن تكتب عملاً جيداً ، وما أصعب أن تقرأ عملاً جيداً . وقد استراحت نفسى إلى حاسة توفيق الزبيدي ، واتحيازه الشجاع إلى جانب ما يعتقد ، ووصل إلى علمه واسعاً ، وفتح يفتاً ، وإن بقيت مسألة « الغموض » مفهومة على الغدا الكامل إلى بعض أفكاره التي ( أظن ظناً ) أنها جيدة . ولا أدري إذا كانت في النهاية - على سبيل التحية والتقدير - لعلها لا تعطى القارىء الفرصة الكاملة لكي يفهم ما نقول ؟ هل يعيد على القول : ولماذا لا يسطى القارىء نفسه الفرصة الكاملة لكي يفهم ما يقال ؟



# إرادة المعرفة

ميشيل فوكو

## عرض: محمد حافظ دياب

شاقة وشاققة، مهمة الكتابة عن ميشيل فوكو أو قراءته . شاقة ، لأنها - بمعنى ما - تسير ضد الفهم السائد والإستمولوجيا الشائعة ؛ وشاققة ، لأن الشواهد التي يجتجح بها كثيرة وحاضرة .

إبتداء ، من يكون الرجل ؟

أهو فيلسوف ؟ ربما ؛ فهكذا قالت أستاذة الفلسفة آنجيل مارييتي A. Marietti : إن فوكو قد جدد الفلسفة المعاصرة . أهو مؤرخ ؟ يجوز ؛ فقد صنف يوماً بهذه الصفة ، بوصفه امتداداً لمحاولات لوسيان فيفر L. Febvre في التحليل الاجتماعي للتاريخ ، التي تصرف بمدرسة « الحوليات » Annals . أم أنه ليس فيلسوفاً ولا مؤرخاً ؟ هذا صحيح كذلك ؛ فيقول : « إذا كانت الفلسفة تعني البحث عن العلل الأولى ، فإن ما قمت به لا يمكن أن يعد فلسفة . وإذا كان التاريخ يقوم على إعادة بناء فترات مطموسة ، فإن ما أحاوله ليس تاريخاً . أهو أركيولوجي إذن ؟ ربما ؛ لكن هذه الكلمة لا تعني - كما يبدو للوهلة الأولى - ارتباطاً بالآثار ومعرفتها ، وإن شاركتها في أن كليها عمل من أعمال التنقيب ، والحفر في الدماغ ؛ دماغ الإنسان وممارساته ومعارفه . إنها تشير - ارتباطاً بفوكو وكتاباتاته ، وبخاصة مؤلفه الشهير : « أركيولوجيا المعرفة » Archeologie du savoir الذي أصدره عام ١٩٦٩ - إلى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة ، واستيضاح هشاشة تحديداتها القطعية ، ومنهجياتها الجاهزة . إنها تشير إلى غلط معرفي جديد Nouvelle figure épistemologique لتحليل الخطاب Le discours سواء كان صيغة أدبية أو قضائية علمية أو عبارة يومية أو هذياناً ذهانياً ، من خلال السياق المعرفي والاجتماعي والحضاري الذي يظهر فيه ، ليس بقصد اكتشاف ومزية اللغة ومجازية المعنى فيه وحسب ، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذي لا يتزامن معه ، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطابية Les pratiques non-discursives التي تتماثل معه وتتجاوز عبره ، بنية معرفة مجموعة الشروط التي أتاحت له هذا التواجد ، ومن ثم منعت خطايا آخر مكانه .

المجتمعات والصور ؟ إنه سؤال دائم ، تبحث الكتابة عند فوكو داخله عن نفسها ، وتبحث الكتابة عنده عن الجواب .

ولد فوكو عام ١٩٢٦ في مدينة بواتييه Poitiers ، وحصل على الأستاذية في الفلسفة Agregation ، ثم عمل بالتدريس في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بمدينة كليرمون - فيران Clermont-Ferrand ، وانتدب للعمل بالجامعة التنسية عام

ترى هل تجد محاولاته هذه كشفاً عن صور جديدة للمعقل ، تحمل عمل مفهوم العقل الكلاسيكي الذي أسسه ديكارت R. Descartes عن طريق البحث عن نسق خفي وراء المفاهيم والتصورات ، وتبياناً لنسبية العقل واختلاف حدوده باختلاف

● Foucault , M. La Volonté de Savoir , Gallimard , Paris , 1977

فمن ناحية ، يدولن يتبع مؤلفاته أنها تأتى على التصنيف في تيار فكري عدد . ثمة شيء ما . . ناحية ما ، تختلف دائماً عن كل منتج يحاول الدارس أن يحصه به . إنه لا يسجن نفسه ولا يشاء - في بناء نظري بعينه . بل إنه يسهم - بشكل أوبآخر- في إيقاع الانقباض حول خطه الفكري ، وأحياناً زيادته . فهو تارة يصنف في زمرة البنيويين ، مع « جاكوبسون » R. Jakobson ، son في علم اللغة ، وستروس Levi-Strauss في C. الأثنوبولوجيا ، لكنه من الناحية الشكلية - على الأقل - ليس كذلك . فأساليب التحليل البنيوي التي غزت مناطق معرفية كثيرة بدرجة أضحت معها موجبة والجة ، لم تنتج من أسرها إلا التندرة ، من بينهم فوكو على الأخص ، حيث تنضج معالم منهجية الخاصة في استقراراته ، وهي منهجية صرح فوكو يوماً أنه استعارها من الأثنوبولوجي الفرنسي المعاصر جورج ديجوزيل G. Dimouzel .

وتارة أخرى ، يربط بعض الباحثين أعماله بأفكار العث واللامعقول التي ازدهرت في الخمسينيات ، مستشهدين بتضمينات له استعارها من صمويل بيكت S. Beckett . لكن فوكو - كما أورد - كان يقلل ذلك للتدليل على عذوبة كل كتابة ، وأية كتابة .

وقيل إنه يكمل البحوث النقدية لبداي العلوم Epistémologie في مجال الدراسات الإنسانية ، حيث أكد بنفسه مرة على القرى بينه وبين جاستون باشلار G. Bachelard . وفي مناسبة أخرى ، تراه يدعو إلى تطبيق علم الأنساب Généalogie كما أوردته نيتشه Nietzsche ، على مجالات بحثه . وفي مصر ، صفه زكريا إبراهيم سوسيولوجيا Sociologue ، بخاصة في دراساته عن الطب والطب العقل .

ومن الناحية النظرية ، واتساقاً مع خطه ( لاختطه ) ، نجده لا يكثر للمفاهيم من حيث كونها وحدة أساسية في تشييدات نظرية تالية ، بل ينظر إليها بوصفها وسيلة ، مجرد وسيلة ، تكون صالحة بقدر فعاليتها في الاستبصار بطوارها . قد يلجأ أحياناً إلى محاولات ضبطها ، لكن الطابع النقدي لا يلبث أن يغتلب عليه وعليها ، إذ نجده يقول : « ماذا يضمن ألا يكون المفهوم المستخدم هو نفسه نتاجاً تاريخياً ومعرفياً خاصاً ، قد تشكل استخدامه العقل جوازاً لإدخال الواقع غصباً في إطار نظري مسبق ؟ » . وهذا ما يتضح تماماً في كتابه « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي Histoire de la folie à l'âge classique » ، وتغير حيث أبرزت نسبة مفهومي « العقل » و « الجنون » ، وتغير مضامينها عبر قرون ثلاثة ، بدءاً من القرن السادس عشر ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأوضح بالتحليل تاريخياً المفهومين واختلافهما بحسب الأزمان الزمنية .

ومن الناحية الأسلوبية ، غنّز كتابة فوكو بالجذلة والجمال ،

١٩٦٦ ، فجامعة فاسان Vincennes بباريس ، قبل أن يحصل على كرسي الأستاذية بالمعهد الفرنسي العتيق « الكوليج دو فرانس Le college de France عام ١٩٧٠ ، فيجلس على كرسي بيرجسون Bergson ويخلف أستاذة جان إيبوليت Hippolyte J. ، متخصصاً في « تاريخ أنساق الفكر » Histoire des systemes de pensée . يومها قال متفقو باريس إن فوكو بعمله في هذا المعهد قد أقم حواراً صعباً ، بمعنى أن قبوله التعيين فيه يدل على أن الفكر الفرنسي الأكثر جسارة ونزقاً وطليعية قد دخل طواعة قصص المؤسسة ، حتى لو كانت هذه المؤسسة في حرية الكوليج دو فرانس ورحابتها .

ذلك أن فوكو - عبر ممارساته الفكرية ، ومشاركاته السياسية ، منذ الانتفاضة الطلابية في مايو ١٩٦٨ - كان دائماً ضد المؤسسة . كذلك العمل الذي قام به في إطار مجموعة الإعلام حول السجن ، « إثر هبة السجناء في عدد من السجن الفرنسية عامي ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، التي حلت نفسها بعد ذلك ، لتتحول إلى لجان من أجل الدفاع عنهم ، رأس فوكو إحداهما . ولكن ، لماذا العمل مع الطلاب والمساكين ؟ خصوصاً أن فوكو عاش في أبحاثه الأولى مع المرضى والمذاهنين ؟

يرى فوكو أن الحركات الاجتماعية قد دخلت - بدءاً من السبعينيات - مرحلة جديدة تسم بطابعين أساسيين : أولهما ، اللامركزية ، بمعنى عدم الخضوع لتوجيه حزبي أو أيديولوجي ، وثانيهما ، أنها لم تعد تقتصر على القطاعات التقليدية للعمل أو الفلاحين ، بل انتقلت إلى مؤسسات وفئات جديدة ، كالطلاب والمساكين والمرضى والمؤسسات التكنولوجية والعلمية والطبية . ومن ثم لم تعد الشعارات المرفوعة تقتصر على تحسين أوضاع معيشية ، بل تعدتها إلى طبيعة العمل نفسه ، وإلى الطبيعة الاستبدادية للمؤسسة . فالطبيب النفسي - على سبيل المثال - لم يعد يلتزم سياسياً بالتعاطف مع الطبقات الكادحة ، بل بات رفضه موجهاً في الأساس ضد الدور الذي يلعبه في المؤسسة . ذلك أن المثقف أصبح يتكلم على ما يسميه فوكو « المعرفة - السلطة Le savoir de pouvoir » التي تتميز بنظم من ممارسة السلطة عبر المعرفة ، أو ما يعلّز عليه « الاقتصاد السياسي للتنوع L'economie politique de la variété » .

أركيولوجيا صعبة :

وفي استطلاع قامت به مجلة « اقرأ » Lire عام ١٩٨٧ ، حول أهم أعمال الفكر الفرنسي بعد وفاة سارتر وبارت ، جاء اسم فوكو الثالث بعد « ستروس » ، و « آرون » ، وقبل « لاكان » ، و « سيمون دوبوفوار » . وبرغم هذه ( الشعبية ) الواضحة ، فثمة مشكلات فكرية ونظرية وأسلوبية عدة تتعرض قارئه فوكو .

الدولة السلطة التي تتعلو على سلطة أي جماعة أخرى في المجتمع ، كما تقرر ذلك أدبيات علم السياسة ؟

إن رولان بارت R. Barthes يرى أن السلطة بمعناها الواسع « حاضرة في كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة في التبادل الاجتماعي . فهي ليست مقصورة حسب عمل الدولة والطبقات والجماعات ، بل تمتد لتشمل الموضوعات والأراء الجارية والشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الفعل التي تحايل مناهضتها »

أما فوكو فيمضي إلى مدى أبعد في التحديد ؛ فالسلطة - عنده - تعتمد في تأدية وظائفها على معطين مترابطين هما : استمرارية المؤسسات القمعية ، من سجون ومدارس وجيوش وعبادات ومصانع ؛ وانتشار الأيديولوجيا المبررة لهذه المؤسسات ؛ « فالسجون - مثلاً - تشكل معامل لإنتاج الجنوح ؛ والجنوح - بدوره - هو المادة الخام للخطب التأديبية » . وهذا هو معنى محاورته الكشف عن العلاقة بين نسق السلطة عملاً في مؤسساتها ، ونسق المعرفة مجسداً في الخطاب السائد ، وذلك عن طريق اكتشاف الواقع التاريخي الاجتماعي ، بما يتضمنه من مظاهر السيطرة dominance العقلية والأيدولوجية .

ذلك أن الخطاب السائد في كل مجتمع يفرض ما هو مقبول وما هو مرفوض ويحدد ؛ مما يكسبه قبولاً وما يتعين تناسيه والسكوت عنه ؛ « فكل مجتمع يفرض سلسلة من التقسيمات المقبولة التي يسهر على مراقبة مدى احترامها : الخير والشر ، الحلال والحرام ، الباطل والمحتظر ، المجرم والبريء ، اليمين واليسار ، التقدمي والمحافظة ، العادي والمرضى ، الجنون والعقل . إن الخطاب السائد في أي مجتمع هو خطاب سلطة ؛ خطاب ينظم ، ويصنف ويراقب ، ويسد الطريق على الناس في مقولات معينة . وهذا الخطاب يحكم قبضته على البشر من المهد إلى اللحد ؛ من رياض الأطفال إلى ملجأ الشيخ . إنه خطاب تتحد فيه السلطة بالمعرفة » .

#### تكنولوجيا السلطة

ويزيد فوكو المسألة وضوحاً ، فينبه إلى أن السلطة لا تمنح عبده مجرد مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تقوم بإخضاع المواطنين في دولة معينة ، كما أنها لا تمنح مجرد غط من القهر يأخذ شكل القاعدة عوضاً عن أن يستخدم العنف ؛ وهي كذلك لا تعرف بكوبها القدرة على فرض إرادته ما غارصها فقه على أخرى .

فالإخضاع ، والقمع ، والسيطرة ، وغيرها من المفاهيم التي تتركز حولها نظرية السلطة في الغرب - تعود - في رأي فوكو - إلى الطابع التشريعي - اللغوي Jndico-discursif لهذه النظرية ، التي تظهر في شكل نواة ، وتعتبر عن نفسها في لغة القانون ، نتيجة للعلاقة التاريخية التي ربطت تطور السلطة بالسلطريات التشريعية منذ الفرون الوسطى

خصوصاً مع استخدامه الغالب للمجاز ؛ وهو ما يشكل إحدى الصعوبات الرئيسية في ترجمة أعماله . بل لقد فكر الناقد الألبان جان كوهين J. Kohen ذات مرة في أن يتصدى لدراسة عدد من هذه الأعمال وتحليلها من الناحية الفنية والأسلوبية ، أي من الناحية الشعرية .

نتفق على هذه الصعوبات . . بعضها أو كلها ، لكننا لا نختلف حول النظر إلى فوكو بوصفه خصصاً عتيداً للشكليات اللاتاريخية ، واللااجتماعية ، وإن وقع - على ما يرى إدوارد سعيد - ضحية الإحلال المنجى للنظرية ، بطرق وأساليب يعدها أحدث تلازمته - مع قلة من الاستثناءات - دليلاً على كونه لم يخضع ، أو يدعى ، للتفوق والعزلة .

#### السلطة والمعرفة :

ولقد يبدو هنا أنه كان لا بد من هذه المقدمة لتكون مدخلاً لعرض كتابه « إرادة المعرفة » La volonté de savoir . إنه كتاب صغير الحجم وكبير القيمة ، يعرضه صاحبه بوصفه وثيقة عامة عن مسألة السلطة Le pouvoir ، ويفاليتا إزائه محاولة عرض أفكاره أو تلخيصها .

ويرى فوكو أن ظهور هذه المسألة على نحو حاد في الفكر الاجتماعي والفلسفي المعاصر يعود إلى « المفارقة المعجبة » التي حدثت في فرنسا في مايو ١٩٦٨ ، حيث فتحت تجربة الحركات الطلابية الباب واسعاً أمام التساؤل عن معنى السلطة ومعانيها ؛ فقد تبين أن السلطة هي في منتهى الصلابة والمباشرة معا . لقد كان يكفي أن يقوم هذا « الكرنفال الطلابي » بتحركاته ، وينصب متاريسه في مواجهات عفوية ، لتنهشم معظم الأجهزة ، فتسقط السلطة في مدة وجيزة . لكنه كان يكفي أيضاً بضع لحظات لينتصب « فينصور » السلطة مرة أخرى كما لو أن شيئاً لم يقع .

ويذكر فوكو أنه كان من اللازم انتظار القرن التاسع عشر لتعرف ما الاستغلال ، ولكننا ربما لا نعرف إلى الآن ما السلطة . « إننا نعرف من يستغل ، من يستفيد ، من ينتفع ، من يحكم ، لكن السلطة شيء غاية في النخب . لقد عرفت الماركسية السلطة بألفاظ المصلحة ، حيث السلطة تمتلكها طبقة سائدة محددة بمصالحها ؛ ولكننا حين نقبل هذا التفسير نصطدم بصعوبة هي : كيف تصور أن أناساً لا مصلحة لهم ( مثل بعض المفتعين ) يتبعون السلطة ويمارتقونها على الدوام ، دون الحصول على ذرة منها ؟ ذلك لأن المصلحة - بألفاظ الاستثمارات الاقتصادية والاشعورية في الوقت نفسه - ليست هي الكلمة النهائية . هناك استثمارات للرغبة تفسر أنه يمكن - عند الحاجة - أن تقف الرغبة لا ضد مصلحة المرء فحسب ؛ لأن المصلحة تتبع الرغبة دوماً ؛ بل يمكن كذلك أن يرغب المرء أحياناً بصورة أعمق وأبعد غوراً من مصلحته . ويتعامل فوكو - هل نخل

من عملها وأساس له . وفي المقابل ، تطور علاقات السلطة نتيجة للتفاوت والتقسيم والاختلال الحاصل في المؤسسات والعلاقات . أما بالنسبة للاقتصاد ، فمفكس القوة الماركسية صحيح ؛ أي أن السلطة عنصر مؤسس في جهاز الإنتاج ، وليس الغرض لإعادة الإنتاج .

( ٤ ) أسلوب المقاومة : فالرأى الشائع أن السلطة تمارس عملها بأحد أسلوبين : إما بالقمع بواسطة الأجهزة ؛ وإما بالتضليل عن طريق الأيديولوجيا . وينجم عن هذا تصور أن قسما من الأجهزة يعمل بأسلوب القوة المباشرة فقط ( الشرطة ، والجيش ، والمؤسسات القمعية ) ، وأن القسم الأخرى ( التعليم ، الأحزاب .. الخ ) يؤمن غطاء أيديولوجيا للاستغلال الاقتصادي . لذا تقاس الأيديولوجيا بالمعلم دائما ؛ فإذا كان هدف السلطة هو التضليل ، نتج عن ذلك أن العلم - إذا وجد - يدخل في تناقض أساس مع السلطة - وهو كذلك دائما وفي طبيعته - من جهة الطبقة التي يقع عليها الاستغلال .

ويرى فوكو أن السلطة تعمل - في كثير من الأحيان - بأساليب أخرى غير القمع والأيديولوجيا . ومن ناحية أخرى ، لا تتجس السلطة أيديولوجيا ، بل معرفة إيجابية تتوقفها في عملها ، وتقيم على أساسها استراتيجيات وحسابات للتحررك الموضوعي . أما عمليات التضليل فتبقى ثانوية بالنسبة للإنتاج المعرفي الكبير ، الذي لولا لفقدت علاقات السلطة أرضية العمل .

( ٥ ) الشرعية : حيث يرتبط مبدأ سلطة الدولة بشرعية تنبئها ، فتكسر سيطرة فريق على آخر . وتبدو الشرعية كأنها نتيجة صراع انتهى لصالح طرف ، ومهد لسلم اجتماعي ثابت في ظل القانون .

أما فوكو ، فكما أنه يرفض الاقتصار على الخطاب القانوني والجهازين السياسي والقضائي في بحثه عن السلطة ، ولا يرى أيضا أن التناقض بين عمل قانون وآخر غير قانون هو نقطة ارتكاز السلطة . فالقانون ليس إلا نتيجة لترتيب مختلف اللامشروعات كلها ، القويقة والنتيجة ؛ لأنه من الممكن أن يجمع غطا اللامشروعات في تحرك واحد . أما جهاز الدولة فلا يقوم إلا بإعادة توزيع اللامشروعات ، ووضعهما في شكل القانون وإيرادتها .

وينجم عن هذا الموقف عدد من النتائج :

١ - التخل عن فكرة القانون بما هو صورة نموذجية للسلطة ؛ لأن القانون يرمز أو يبيح ، كأن يتم وصف السلطة على أساس علاقاتها بالحرية أو الخريات . فالسلطة تمنع أو تمنح ، ويقاس الفرق بين مجتمع وآخر ، وبين سلطة وأخرى ، بحجم الخريات المنسوحة . أما فوكو ، فيتأكيده عمل السلطة عبر اللامشروعات ، يبعد التناقض ( محرم / مباح ) .

أما في المجتمعات البدائية ، فقد درس الأنثروبولوجيون الرواد وسائل السلطة فيها ، من مثل العقاب الأخلاقي ، والعقاب الطقوسي ، والعقاب الجمعي ، والنظام العشائري الانشائي . هذه الوسائل تقوم - لدى فوكو - على مجموعة من المبادئ ، تمثل الأسس الثابتة للنظرية التقليدية للسلطة يسجلها برؤى نقدية على النحو التالي :

( ١ ) الامتلاك : حيث السلطة هي امتلاكه طبقة مهيمنة ، فإذا احتكرتها جردت الطبقات منها .

ويتخذ فوكو هذا المبدأ ، إذ السلطة عنده ليست مجرد امتلاك لا يمكن انتزاعه أو تقاسمه أو الاحتفاظ به . إنها تمارس فعاليتها في كل حين من البناء الاجتماعي وكل ملمح من ملامحه .. أي أنها تمارس في أنساق متعددة ، كالعائلة ، والعلاقات الجنسية ، والمسكن ، وعلاقات الجيرة .. الخ . تلعب دور نقاط ارتكاز لها ، أو انتظار ، أو توزيع وانتشار . فبأنها تولد وجوهنا نجد السلطة ، لكن لا بوصفها شيئا قابلا للامتلاك ، بل بما هي أمر عابر تتم همارسة ، وتتكون من تفاوتات متحركة . لذا فالسلطة إما أن تمارس أو لا تمارس ؛ أي أنها دائما شكل من الصراع الألى المعرض لتقلبات مستمرة ؛ فهي علاقة صراع وليست علاقة امتلاك .

( ٢ ) المركزية : حيث السلطة تتركز في أجهزة الدولة ومؤسساتها ، وحيث السلطات الخاصة تكون - حسب هذا المبدأ - أجزاء من جهاز الدولة . أما دراسة السلطة ، فلا تختلف في هذه الحالة عن دراسة المؤسسات السياسية .

ويرى فوكو عكس ذلك ؛ فهو يرى أن السلطة لا تنحصر في المؤسسات ، وأنه لا يكفي القول إن أجهزة الدولة هي وهان الصراع من داخل المؤسسات أو من خارجها . إن نسق السلطة - عنده - أعمق وأوسع من أن يمحصر في هذه الأجهزة ؛ بل إن الدولة نفسها هي نتيجة عملة للصراعات الموضوعية التي تشكل أساس المؤسسات والأجهزة .

( ٣ ) النتيجة : وممارستها في النظرية الماركسية حول علاقة البناء التنحي بالبناء القوي ؛ حيث يعد جهاز السلطة خارجيا بالنسبة للاقتصاد . ويلعب دور إعادة الإنتاج ؛ فيضيق له وهو تابع له تحليليا . وهذا معناه أن غط الإنتاج يلعب دور العملة الكبرى ، فيحدد في النهاية طبيعة البناءين السياسي والأيدولوجي ، نتيجة لحاجته إلى إعادة الإنتاج . أما أن تؤخذ بعين الاعتبار استقلالية المؤسسات ، أي مبدأ الاستقلالية النسبية الذي طوره L. Althusser ، فلا يغير هذا في النظرية إلى وحدة العملة ووحدة الكل .

غير أن فوكو يؤكد تلازم علاقات السلطة مع المؤسسات والعلاقات الأخرى ؛ فهي ليست خارجية بالنسبة لها ، بل جزء

وتشكّل الميّن ، لكي يتسنى لهم تبرير الطغيانية السياسية بشيء من العقلية المتخلفة . وفي الوقت نفسه يرغب هؤلاء في الظهور بمظهر الواقعيين ، الذين لهم صلات بعالم السلطة والواقع ، كما يرغبون في الظهور بمظهر تاريخي ومعاصر للشكليات في تحيزهم ؛ وهو ما يمكن أن يوقع هذه النظرية في فخ رسم دائرة تسجن نفسها داخلها .

( ٢ ) يسترعى نظرنّا كذلك تأثير الرؤية النظرية عند فوكو بتلك الدعوة التي حملها الاتجاه الفينومينولوجي على يد مؤسسها الأول ماينونج A. Meinong ، وتبايرت بعده في صورة « فلسفة ظواهر » عند هوسرل E. Husserl ، والتي لم يستطع هذا الأخير أن يصل بها إلى نتائجها النهائية .

ذلك أن الميّن الظاهراتي ، الذي جاء به هوسرل ، يتضمن مبدأ تعليق الأحكام ، الذي يعنى تطوير الوعي من تاريخية جميع المفاهيم التي يحملها التراث ، والامتناع عن استخدام أو إطلاق أى تعريف أو حكم على أى موضوع ، وتوجيه الوعي عن طريق الإحالة intentionalité<sup>١</sup> إلى الشيء كما هو ؛ حيث إن « كل وعى هو وعى بموضوع » ، وهو ما يوصى بإبطال الجدل الكلاسيكي حول أسبقية الواقع على العقل ، أو العكس ، في نظرية المعرفة المتوارثة منذ اليونان .

( ٣ ) وثمة نقد مهم وجهه الفيلسوف الأمريكي تشومسكي N. Chomsky إلى نظرية فوكو في السلطة ، حين حدد الأول ( تشومسكي ) في محاوره مع الآخر مهمتين لا يجوز إغفالهما : أولاً ، أن تخيل مجتمعنا في المستقبل يمثل للمتفصّل الطغيانية البشرية في حاجته إلى العدالة ، والتطور الذاتى ، والعمل الإبداعي ، وإن تفهم هذه المتفصّلات على نحو أفضل . والثانية ، هي أن تحلل طبيعة السلطة والاضطهاد في مجتمعاتنا المعاصرة .

لقد وافق فوكو على المهمة الثانية ، دون أن يقبل الأولى . فهو يرى أن أى مجتمع في المستقبل ، يمكننا تخيله الآن ، « ولا يبدو كونه من منجزات حضارتنا ، ونظامنا الطبيعي ، وأن تخيل مجتمع في المستقبل ، تحكمه مبادئ العدالة ، هوردين حدود يفرضها الوعي الزائف . ليس هذا فحسب ، بل إن ذلك المجتمع التخيلي هو مشروع طوباوي » .

إن من وجهة نظره في « إرادة المعرفة » ، أن أى رد فعل أو خطئ ضد السلطة ، لا يمكن أن يكون بديلاً لها ، بل امتداداً لها واعتماداً عليها ؛ وتلك نظرة ميتافيزيقية تمثل شكلاً من أشكال التماثل في الإجمال النظري .

( ٤ ) وقد يبدو تقديم فوكو للمجتمع كما لو كان مجموعة من السلطات المتناحرة ، تستخدم المعرفة في الأساس أداة لإحكام السيطرة ، أمراً جديداً . لكن ابن خلدون تناولها قبله في مقوله عن حاجة السلطة إلى حاجب : « فلذا رسخ عزّه ( صاحب

ب - إبطال فكرة التناقص ؛ لأن السلطة ليست في يد طبقة واحدة دون الأخرى ؛ ولأن ممارسة السلطة ليست بفرض قانون من قبل طبقة على أخرى ، فتتيح كل الأفعال من جهة ، وتغرم كل الأفعال من جهة أخرى .

وعبر هذه المحددات والانقذات ، يخلص فوكو إلى تعريف للسلطة بأنها : « علاقات القوى المتسلطة ، التي تحتل البناء الاجتماعي بكامله ، والتي تؤلف محاور صراع ومقاومة لأحدية ، بشكل كل محور منها مرتبطاً بعلاقة سلطوية ، تتضمن مقاومة موضوعية ذات طابع خاص ( عنيفة ، منظمة ، عفوية ، جنسية ، مسلوحة .. الخ ) . ومن جهة أخرى ، لا يمكن القول إن ثمة فئة معينة خارج السلطة ؛ لأنه « لا داخل » و « لا خارج » في مثل هذا الوضع الملائقي ، وكذلك ليس هناك جسم نهائي ، بل حالة حرب عامة ، وصراعات موضوعية ، مع انتصارات وتقلبات ليست نهائية » .

ويرى فوكو أن المورك في الماضي كانوا ينفردون بالسلطة عن طريق قتل منافسيهم ؛ ومن هنا كان الجسد دائماً هدفاً لملاقات السلطة . أما في عصرنا ، فإن المجتمع لا يقتل ، بل يحرص على الحياة ، فتكثر مؤسساته من مستشفيات وأندية وتكتات عسكرية ومصانع ومدارس ، بالإضافة إلى المؤسسات التقليدية ، كالحاكم والسجون . ومن ثم فإنه يمارس سلطة غير مربية ، يفسد الإنسان إلى الخضوع لها في كل تحركاته ، حتى يكاد يفقد ذاته ويكوت ، عن طريق إخضاع الجسد لتكنولوجيا تآديسية ، وجعله مصدراً لفائض سلطة ، بواسطة مزيد من المؤسسات التي : « تعني بجسد الإنسان ، ولا تستهدف زيادة قدراته ، أو زيادة خضوعه ، بل خلق علاقة تجعل من عملية زيادة الطاعة عملية مفيدة » .

هذه المؤسسات تقوم على آلية Mechanisme مبرجة سلفاً ، تنبئ في : توزيع الأفراد في حيز معين ، عن طريق إغلاق المكان ، ووضع كل فرد في مساحة معينة ، وترتيبه على أساس وظيفي ، وتعيين إمكانية تناسب المرتبة stant ، ثم مراقبة ( العمل ) ، وتقسيم الجسد وإخضاع كل جزء منه لممارسة ما ، والتحكم في تنظيم الوقت والأعمال بحيث ينتج عنها تراكم أو ازدياد أو تقدم ، وإخضاعه لعلاقات القوى بحيث تؤدي نتيجة أكبر من الطاعة وأقل من الإذعان .

تلك هي الجمل الأفكار التي قلّعتها فوكو في كتابه « إرادة المعرفة » ، ما نلن أن هناك حاجة للتنبيه على صعوبة عرضها وتلخيصها ، وإن بقي لنا عليها ملاحظات :

( ١ ) يرى إدوارد سعيد أن نظرية فوكو في السلطة هي مفهوم استيوزي ( نسبة إلى الفيلسوف ياروخ استيوز ) ، وأن هذا المفهوم لم يستوحذ على فوكو نفسه فحسب ، بل استحوذ كذلك على كثير من قرائه ، بمن يرغبون في تجاوزة لتقلّ لاليسار ،

ماركس ، لكننا نتفق كذلك مع سارتر J. P. Sartre في القول بأن : « التجزؤ على تجاوز الفكر للماركسي هو - على أسوأ الفروض - عودة إلى ما قبل الماركسية ، وعلى أحسنها ، اكتشاف لتفكير متضمن أصلا في الفلسفة التي كان يُظن تجاوزها » .

(٦) كذلك فمن الواضح أن منهجية فوكو تعتمد إحلال لغة الأسلاك محل اللغة الجدلية ، وهو ما أدى بها إلى رفض ( الحلقة المفرغة ) بين المفاهيم والأشياء ، بين الأيديولوجيا والنظم الاجتماعية والتاريخ . لقد تعاملت مع منطق العلاقات ، من مثل علاقة التجاور والتفاضل ، والتراتب الهرمي ، والتواجد هنا وهناك . أي علاقة الشبكة .

عل أن استخدامه لمفهوم العلاقة أو الشبكة ، ليس هو المفهوم السائد في تراثه عند « كانت » أو « هيجل » أو « ماركس » ، بل هو نوع من المفهوم المضاد ؛ لأنه ليس المفهوم السابق أو المتضمن أو اللاحق للشيء . فهو لا يتفق مع أية خاصية من خصائص الصورة أو للمعنى ، ولا حتى مع مفهوم « الدلالة » الذي يشيع في علم اللغة الحديث ، المعروف باسم مبحث العلامة La semiotique إنه مجرد إشارة لفظية لا تعني شيئا منفصلا في ذاته عن النسق أو الشبكة التي تربط بمجموعة أشياء مترافعة في فراغ ما . . نوع من الكتل المنمنمة التي تفرض الفراغ أصلا لتواجدها ، أفعى الفراغ الذي ليس هنسة إطلاقا ، والذي لا يمتد على أية هنسة . ذلك أن فوكو لم يكن مخلصا في دعوته لحسم العلاقة بين المعرفة والسلطة ؛ فلم يجب عن السؤال الأساسي : هل المعرفة يصفها العقل على السلطة أو يشتها منها ؟

وعلى الرغم من الملاحظة ، يبقى « إرادة المعرفة » شهادة مختلفة ، ولغة فيها مراجعة لم تألفها ، وإيستمرولوجيا لم نعهدها في قطعية الخطاب العربي . لعله بهذه التحصيلة يقدم شارة على إشكالية الخروج ( خروجنا ) من المازق ، وإشارة إلى شهوة التجاوز في الفكر والمنهج . وقد نتفق معه ونختلف ، لكن لا يختلف على أنه دعوة إلى الخروج من الانكساع على الجاهز والمألوف ، وبحث عن إرادة لمعرفة لا حدود لاحتمالاتنا معها ومعرفتها بنا .

( الدولة ) ، وصار إلى الأفراد بالجد ، واحتاج إلى الأفراد بنفسه عن الناس ، للحديث مع أولياء في خواص شئونه ، لما يكثر حينئذ بحاشيته ، فيقلب الأفراد عن العامة ما استطاع ، ويخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أولياءه وأهل دولته ، ويخذ حاجبا له عن الناس يقيه ببابه لهذه الوظيفة » .

نورد هذا النص لكي نؤكد أن فوكو لم يتقدم عليه كثيرا ، بدليل أنه لم يورد جوابا شافيا حول أصل السلطة : أين تتمركز . . من يوجهها . . لصالح من ؟

(٥) وثمة تصور شائع يكمُن في أن ماركس قد افتتح عصر ميكانيزم استغلال الإنسان للإنسان ، وتكون ناقض للقيمة ؛ لكن الماركسية لا تعلمنا الكثير عن سيطرة الإنسان وتسلطه على الآخر ، وبخاصة في المجتمعات الحديثة ؛ وهو ما يظهر بوضوح في نحاس فوكو للمقولات الماركسية عبر دراسته لمسألة السلطة ، وحصره - بدلا من ذلك - إدراكه للممارسة في اعتبار مدقق لإشكاليات التصور دون سواها ، على الرغم من أن الكتابة الفرنسية دومينيك لوكور Dominique Le Court تؤكد أن إحدى الإيجابيات الأساسية في تحليلات فوكو تتمثل في اقترابه من المادية التاريخية .

فمن ناحية ، لا يتحدث فوكو عن سلطة أساسية ، بل عن سلطات مجتمعة ، ومن ثم لا يركز - كما ترى الماركسية - على سلطة الدولة باعتبارها جامعا لسلطة طبقية ، بل يرى أن السلطة تتكاثر ، فهي سلطات خاصة متعددة .

ومن ناحية أخرى ، فإنه إذا كان فوكو قد حاول فهم الميكانيزم الداخلي للسلطة ، مستغلا عن السبب الذي يجعل الناس يعيشون بطوعية وتلقائية - وينوع من العبودية الأيقورية - السلطة الممارسة عليهم ، فإنه قدم الأمر على نحو من التضخيم السيكلولوجي القائم على تحليل الرغبة ، كما أنه أغفل مسألة استقطاب السلطة ، وربطها بالصرع الاجتماعي ، وصلاقة السلطة السياسية والأيديولوجيا بالسيادة الطبقة .

قد نتفق مع فوكو في نحاشيه أن يكون مجرد تابع ساذج من أتباع

## هوامش

● ميشال فوكو : الأعمال الأساسية :

(١) المرض العقل وعلم النفس .

Maladie mentale et psychologie, P.U.F., 1954.

(٢) الجنون والاعتلال : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي .

Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique I ere ed.,

Pion, 1961.

(٣) مولد البعثة : أركيولوجيا لرؤية طبية .

Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical P.U.F., 1963.

(٤) تكون روسل .

Raymond Roussel, Gallimard, 1963.

(٥) الكلمات والأشياء : أركيولوجيا للعلوم الإنسانية .

Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, 1966.

(٦) أركيولوجيا للمعرفة .

L'archéologie du savoir, Gallimard, 1969.

(٧) نظام الخطاب .

L'ordre du discours, Gallimard, 1971

(٨) راقب وعقاب .

Surveiller et punir, Gallimard, 1975.

(٩) إرادة للمعرفة .

La volonté du savoir, Gallimard, 1976.

## عرض الدوريات الأجنبية

### دوريات إنجليزية

### عرض : حسن البنا

الأغلبية من الدارسين مشكلة أساسية ، أي مشكلة التفسير ( ٥٥٧ - ٥٥٨ ) .

ويقول شيمت إنه لا يؤمن بإمكانات البوطيقا للسفلية ، وعلى وجه الخصوص في صورتها اللغوية الدقيقة . وأسبابه في ذلك هي :

( ١ ) لن يكون ثمة تحسن حقيقي في علم الأدب حتى تستقر مشكلاته الميتافيزيقية الخاصة جداً ، أي ليس قبل أن يكون واضحاً ما نوع النشاط العقل الذي نريد أن نمارسه في ( ب ) فإن أي تحسن حقيقي في علم الأدب يعتمد على توضيح مفهوم الأدب المثني ليلازم مع ذلك العلم ، و ( ج ) التحسينات المفصلة تفتقر إجابات تتصل بأهداف النظر في هذا العلم ووظائفه ، وسؤاله الصلة الاجتماعية يمثل هذه الألوان من النشاط .

وعلى قدر ما يرى شيمت فإن البوطيقا النبوية لا تقدم إجابات واضحة عن مثل هذه الأسئلة الجوهرية ؛ وإنه حتى لو قبلنا للحظة فكرة أن التفسير هو قلب علم الأدب فإن البوطيقا النبوية لن تكون قادرة على أن تحل هذه المهمة حتى توجد نظريات دلالية وبراجماتية واضحة . ولهذا الأسباب وغيرها يرى شيمت أن البوطيقا النبوية قد كانت حركة مهمة نحو تحليل واضح وعقل للأدب ، ولكن ليس أكثر من هذا . وهو يقول : « إنني أرى أن اهتمامها في النصوص الأدبية وتفسيرها هو أكثر مواطن ضعفها خطورة » .

ويعد ذلك يصرح شيمت بأنه واقع بصورة ملاحظاته في هذه المقالة ، وأنه ليست لديه نية لتقليل من شأن العمل الرائد لاشترين من مثل جاكوبسون ، وسارتر ، وليفين ، ولوغان ؛ ومع ذلك فهو يزعم في إصرار أنه

تتولى في هذا العرض للدوريات الأجنبية أربع مقالات نشرت في مجلتي « جماليات » Poetics سنة ١٩٨٣ ، والمقالات الحالية تصل بموضوع الحفائفة ( موضوع هذا العدد من « فصول » ) من حيث إنها تمثل واحداً من أحدث الاهتمامات النقدية النظرية الأوروبية من ناحية ، كما أنها - في هذا العرض - تنهى ربط تفكير الحفائفة ذاتها من خلال آخر مقالة متولدة هنا .

ولما كان الموضوع الذي يجمع المقالات الأربع يطرح نفسه عند المهتمين به من النقاد في شكل عاومات متتالية يحمل كل منها إضافة جديدة إلى النظرية المثبتة فيها ، فإن من الأفضل أن نمسك الخيط من بدايته كي نقدم فكرة عامة عن الموضوع .

والمقارنة بين المقالتين تقود إلى حقيقة أن المقالة الثانية نسخة مراجعة ومزينة ومتطورة للمقالة الأولى الأصل ، فيها عدا السياق الذي وضعت فيه المقالتان . وقبل أن نشير إلى هذه النقطة ينبغي أن نشير إلى أن للمكاتب Poetics ثلثة نشرت في مجلة بوتيكتس Poetics أيضاً ، وذلك في منتصف المئة الفاصلة بين المقالتين المشار إليهما سابقاً . وقد نشرت هذه المقالة الثالثة في عدد أكتوبر ١٩٨١ ، وكان عنوانها « الدراسات الإمبريقية في الأدب : ملاحظات غيبيلية » . ( ص ٣١٧ - ٣٣٦ ) .

أما السياق الذي نشرت فيه المقالة الأولى ( ١٩٧٩ ) فكان عدداً من بوتيكتس Poetics مخصصاً لأبحاث عن النبوية بعنوان عام « مستقبل البوطيقا النبوية » . وقبول شيمت في بداية مقال إن ملاحظاته التي تنصب على التطور الممكن للبوطيقا النبوية في التماثليات تطلق من خبرته الشخصية التي كونها عن الطريقة التقليدية التي تعامل بها النصوص الأدبية في الجامعات الألمانية . وبعد أن يرد تركيزه على الموضوع في نطلق ألسنتنا يقدم ملاحظاته على السبب الذي لا يجعله يعتقد ، مثل الكثيرين غيره ، أن البوطيقا النبوية كانت قادرة على حل كل مشكلاتهم ، وبخاصة للمشكلة التي لا تزال تعد عند

عنوان المقالة الأولى هو « العلم الإمبريقي للأدب : ESL : نموذج جديد »<sup>(١)</sup> ، والمكاتب هو سيجفريد . ج . شيمت ؛ والمقالة منشورة في العدد ١٢ من مجلة Poetics ، عدد مارس ١٩٨٣ ( ١٩ - ٣٤ ) . ويعد المرة نفسه ملزماً بالإشارة إلى عدة أشياء ، فيما يخص بمقالة شيمت : فأولاً هذه المقالة كتبت أصلاً بالألمانية وترجمت إلى الإنجليزية على نحو مباشر المؤلف في أول ملاحظة له بهوامش المقالة ؛ وثانياً عشرت أثناء تصفحي لمجلة Poetics على مقالة للمكاتب نفسه في العدد الثامن ( ١٩٧٩ ) ص ٥٥٧ - ٥٦٨ بعنوان Empirische Literaturwissenschaft Als Perspective وترجمته « العلم الإمبريقي للأدب كوجهة نظر » ؛ وهو - كما نرى - العنوان نفسه الذي كتبه الإنجليزية في المقالة الأخيرة ، باختلاف الجزء الأخير الإضافي من العنوان ، الذي يبره للغة الزمنية الفاصلة بين المقالتين . ولكن الأمر الغريب حقاً هو أن الكاتب لا يشير في مقالة الثانية إلى المقالة الأولى المكتوبة بالإنجليزية أيضاً ، معانداً الجزء المشار إليه من العنوان ، الذي يتحصنه على طول الفاصلة به ESL و مقابلة له ESL في المقالة الثانية . والاختصار الأول هو لاسم العلم بالألمانية ، كما أن الاختصار الثاني هو لاسم المعلم بالإنجليزية .

تشمل الإحداثيات الأربع التي تنسب إلى كون :

(أ) التعميمات الرمزية ( الاصطلاح العلمي ) .

(ب) النماذج Models ( قياسات واستمارات مفصلة ) .

(ج) القيم ( توجهات ميتا - نظرية ) .

(د) الأمثلة exemplars ( حلول توضيحية للمشاكل ) .

إن هذه الإحداثيات تشمل كل العقد للرجعة المهمة للقرارات الأساسية لأفعال مجتمع علمي . ويرى الكاتب أن علم الأدب الإمبريقي يختلف عن كل المدارس والالتجاهات الأخرى في الدراسات الأدبية من حيث تفسيره للتصاقل للإحداثيات الأربع المذكورة سابقاً . أما الأساس الميتا - علمي لعلم الأدب الإمبريقي فيشتق من مفهوم فينكه ( ١٩٨٢ ) للوظيفية التركيبية - Con-structive functionalism . وسوف يحاول شमित في بقية مقالاته أن يقدم تخطيطاً قصيراً لكل من الأساس المنطقي لعلم الأدب الإمبريقي وبيته . ولذا فهو مهم بدرجة أن الأسس النظرية - من نظرية للمعرفة والبيانات ، إلى النظرية المعيارية Object theory - كلها مبنية بشكل متجانس ؛ أي أنها يمكن أن ترد إلى نفس النمط من الفرضيات المعرفية والبياناتية .

الأسس المعرفية لعلم الأدب الإمبريقي ( ESL ) ( ٢٠ - ٢٢ ) .

إن الأساس المنطقي هنا متأثر بشكل جوهري بأعمال ما تورانا ( ١٩٨٢ ) وفرون جيلرسفيلد ( ١٩٨٣ ) البيولوجية والنفسية ويمكن النظر إليه على أنه أساس جبري - تركيبي . وفيما يلي تلخيص أهم جوانبه :

(أ) إن المخلوقات الإنسانية نظم حية . والنظم الحية ذاتية التكوين ؛ بمعنى أنها نظم قائمة المرجح ، ومنظمة شبه مكنونية ، مستقلة ، مفرقة بنويها ، ومفارقة عملياً . إن الأعضاء المزودة بنظم أعصاب ، مثل المخلوقات الإنسانية ، قادرة على تطوير وعي ذاتي ، وعلى ملاحظة نفسها وبهيتها . ومن وجهة نظر معرفية ، يجب علينا أن نترق بشكل صحيح بين الشكل والنظم والملاحظين ؛ بين طبقات النظم وطبقات الملاحظ .

مع مجموعة بحث يسميها نيكول NIKOL في جامعة Bielefeld . ومنذ ١٩٨٠ يقول إنه استمر في العمل مع أعضاء جسد من المجموعة في جامعة Siegen .

يفرق شमित في المقدمة بين علم الأدب الإمبريقي ( ESL ) ومفاهيم الدراسات الأدبية ذات الصيغة الإمبريقيّة empirivised من حيث إن الخلفية المنهجية لدراسة الأدب في علم الأدب الإمبريقي ليست مجرد خلفية وُضعت بإجراءات سوسيولوجية أو سيكولوجية ، بل على العكس ، يعد الـ ( ESL ) محاولة لتأسيس علم للأدب تأسيساً متجانساً في شبكة من العناصر التركيبية الإمبريقيّة . إن الأساس المنطقي لعلم الأدب الإمبريقي يمكن أن يشتق من النظريات التركيبية الجبرية radical constructivist التي تتجسم في رأيه الشخصي مع إمكانية الوظيفية التركيبية كما تطورت حل بد فينكه P. Finke ، حل أساس من وجهة نظر سنيدي J. D. Sneed . في البنوية في النظريات . وفي مقابل المفاهيم ذات الصيغة الإمبريقيّة فإن علم الأدب الإمبريقي ( ESL ) يحاول ، كما رأى شमित ، أن يوفر نموذجاً مستقلاً للدراسة الأدب ، يبرهن جوانب النقص في الصورة التي يقدم فيها حالياً . ويكرس شमित مقالته لمحاولة الشرح والتدليل على زعم النموذجية للمستقلة لدراسة الأدب .

ويتأه إلى الخلفية التي تقف أمامها المفاتن السابقان للكاتب نفسه في الموضوع نفسه ، والتي أشرنا إليها ، ويتأه على ما قاله الكاتب في مقدمته للمقالة الثالثة المشار إليها كذلك ( الأمر الذي يتضمن أن النظرية المتنبئة في طور التكوين ، بالإضافة إلى المقالات الثلاث الأخرى التي تراجع في هذا العرض ، وهي تتصل بهذه النظرية أيضاً ) ، فإنه يكتنأ أن نلم بالخطوط العريضة للموضوع على قدر ما يقتضى التعريف به ومناقشته بموضوع الحدثة .

تحت عنوان « نموذج جديد » ( ٢٠ - ٢١ ) يرى شमित أن ثمة أساليباً جيدة لتطبيق فكرة النموذج ( التي قدمها كون Th. S. Kuhn إلى تاريخ العلم ) على علم الأدب الإمبريقي . وهو يستخدم فكرة النموذج لتصف المشاكل النظرية للعلماء المعلمين . وطبقاً لهذا فإن فكرة النموذج هذه

التطور المستقل لعلم الأدب ، وكذلك النقد الأدبي ، هو في الاتجاه نحو البحث الإمبريقي الموجه نظرياً إلى العمليات المعقدة للأروان النشاط الأدبي ( مثل عمليات التصريح ، ومع أهداف الأدبي ) في نطاق نظري واضح ، ويرى شमित أن تطورات حالة ( حول ١٩٧٩ بالتحقيق ) في فلسفة العلوم ، وعلم الأدب النظري ، والتحليل للمركبي ، وعلم النفس الأدبي ، وعلم الاجتماع بالأدبي ، تتجه جميعاً في هذا الاتجاه ، أي علم الأدب الإمبريقي . وهنا نلتقي المفاتن على النحو الذي أشرنا إليه من قبل .

وقبل أن نتناول المقالة الأخيرة لشमित نشر إلى المقالة المتوسطة بينها وبين الأولى . ولقد نشر الكاتب مقالته هذه ( ١٩٨١ ) في عدد من بسويتيكس Poetics خصص للدراسات الإمبريقيّة في الأدب ، ولا يتسع المجال لمعرض المقالة التي تعرض فيها بالناقشة لبعض النقد الموجه إلى الدراسات الإمبريقيّة في الأدب ، وبخاصة ماتهم به هذه الدراسات من أنها تتنص إلى الفلاسفة الوضعية ، فتعمل بذلك القدر ، وأنها ضد التاريخ ، حيث تعمل المشكلات المعيارية ، وتقتل في تحقيق المهمة الأساسية للباحثين في الأدب ، وألا وهي تفسير النصوص الأدبية . إنه يحاول في جانب النظرية الإمبريقيّة للأدب على النظام الاجتماعي المعقد للأروان النشاط ، المركزة أساساً على النصوص الأدبية ، لكن يعرض تصورات عن الأدب يمكن أن تستخدم لتعرف المشكلات في هذا النظام الاجتماعي وحلها .

وأخيراً يرى شमित أن الإسهامات في ذلك العدد المخصص للدراسات الإمبريقيّة في الأدب قد روعي فيها الاتراحات التي يمكن أن تقدمها للمناقشة في الدراسات الإمبريقيّة في الأدب مستقبلاً . ( ص ٣١٧ ) .

فلذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، بعد أن رسمنا خط سير على قدر كبير من التبسيط قد يؤدي إلى تحقيق الهدف من عرضها على أقل تقدير ، وجدنا أن شमित يقول في مقدمته إنه سيجادل أن يقدم رسماً تخطيطاً لعلم الأدب على أساس إمبريقي . ويشير إلى أنه منذ ١٩٧٣ قد حاول تطوير هذا العلم بالتعاون



بالقواعد والأعراف والقيم والمعايير المسلم بشروطها بالنسبة للمفاهيم المذكورة سابقاً . ومن ثم فإن مثل هذه القرارات تضبط مسلمات العالم من بنية الدراسات الأدبية ووظيفتها . كما أنه يجب أن تسمح بنية الدراسات الأدبية ووظيفتها بصيغة واضحة ، إذ كان لدراسة الأدب أن ينظر إليها بوصفها علمياً يمكن أن يُدرس ويُتعلّم .

إن السؤال عن القواعد والأعراف التي يريد الإنسان أن يقبلها أو يمتنعها هذا النوع من الفعل لا يمكن أن تنصل عن السؤال عن القيم التي يؤمن بها في كل نظم الفعل الاجتماعية الأخرى ( من مثل السياسة والاقتصاد والفن والتعليم ... الخ ) .

ويشير شملت في هذه الفقرة إلى هفتي علم الأدب الإمبريقي ، وبإجمال : شرحاً نظرياً للأفكار الأدبية كائنات تاريخية واجتماعية ، كما أن التغيرات العلمية في الأعمال داخل نظام الأدب طبقاً للقيم المصافة يوضح على أساس من المعرفة الإمبريكية يمكن أن تحدد مدى عملية Practicalية التغيرات في نظام الأدب . وبالنسبة لدراسة الأدب ، فإن تطبيق نتائج البحث تفترض أن المعرفة العلمية الإمبريكية قابلة للتطبيق ( الاجتماعي ) العلم ، وأن النظريات المنحدرة تحت البحث الإمبريقي والمكونة له قد وصلت إلى درجة عالية بشكل مرض من التطور والكمال .

إن الفرضية الإمبريكية الجوهرية الخاصة بقول الأدب بشكل علم هي : أنه في مجتمعاتنا يوجد نظام يمكن أن يوصف بأنه نظام الفعل الأدبي . وهذا النظام جزء من النظام الاجتماعي الفن . ويتكون النظام من مجموع كل الأعمال المركزة على النصوص التي تتقدم وتصف بوصفها نصوصاً أدبية عن طريق أفراد فاعلين ( = نظام - الأدب ) يكتب الأدب بحروف كبيرة للدلالة على أنها مصطلح خاص بـ ESL . وبهذه الأنظمة الأدبية يمكن أن تتوصف في مصطلحاتها العلاقات المؤقتة والسببية بين تلك الأنماط للفعل التي يقوم بها أفراد يصنفون النصوص كصوص أدبية : أي الإنتاج ، التوسط ، الاستقبال ، وما بعد العملية Post-Processing في النصوص الأدبية .

أو العددة ، أو الحب ، أو عوامل أخرى علمية .

- الأسس المنهجية لعلم الأدب الإمبريقي ( ESL ) ( ٢٢ - ٢٥ ) : إن عجزت الربط بين التركيبة الجبرية وفلسفة العلم الحديثة يمكن أن تلخص على النحو التالي :

( ١ ) إن المعرفة محتملة على الذات ، إنها تركيب من الدلائل طبقاً لحالاتها الإدراكية من التاثيرات البيولوجية والاجتماعية ... ومن وجهة نظر وظيفية فإن النظريات إن هي إلا استراتيجيات لحل المشكلات ؛ ومن الواجب أن تكون - بنيتها ووظيفتها - مناسبة ( لحل ) للمشكلات ( والمكس بالمكس ) .

( ب ) إن النظريات بنيت رياضية محددة وقابلة للوصف نظرياً ، ومرتبطة بطبقة من التطبيقات المقصودة ، وليست نظماً من الضرورات . أما اللغات المتشعبة في النظريات العلمية فهي لغات نظرية ؛ بمعنى أنها نظرية نسبية ، وأن لها إمكانية التلويح على مستويات مختلفة من النظرية - Theory- tacity .

( ج ) إن النظريات وعناصر النظرية يمكن أن تمثل نظرياً في شكل أزواج منظمة . وهنا يقدم شملت رموزاً رياضية جبرية تختزل ما يعنيه هذه الأزواج المنظمة ، ولا يفيد نقلها هنا إلا بشرح للنظرية أكثر إسهاماً بما يفعله الكاتب نفسه ، الأمر الذي يخرج عن نطاق هذا العرض . وهو يفصل الشيء نفسه تقريباً في الصفحة التالية .

في التخطيط للموضوعي النظري " Object Theoretical " لـ " ESL " ( ٢٥ - ٢٩ ) يقول شملت إن من يتبع الدراسات الأدبية ( على الأقل في التقليد الألتية ) فإنه يشارك في عمليات مع علم - نظام الفعل الاجتماعي ( يكتب كلمة و علم و بالحروف الكبيرة لتعني مصطلحاً نظرياً في مقابل المصطلح العامي للكلمة ) . وهو يرى أن القيم يمثل هذه العمليات يتطلب قرارات تتماثل بمفهوم العلم المطلوب تحقيقه .

- مفهوم المجتمع .

- مفهوم الأدب .

وفي المقام الأول ترتبط هذه القرارات

( ب ) إن المجال الإدراكي لنظام ذات التكوين هو مجال كل الأوصاف التي يستطيع النظام أن يتجهها . وهذا يتضمن أن الأساليب الخاصة ببنية تكوين النظام يقرر إدراكية النظام . وبشكل أدق فإن الإدراك ظاهرة متمثلة على الذات Subject- dependant في البنى . وكل الحالات الإدراكية للفرد المدرك بقروها أسلوب تحقق ذاتي التكوين ، وليس من طريق ظروف البيئة الموضوعية ( مستقلة عن الذات ) .

وهكذا فإن الواقع أو البيئة ليست وجوداً انتولوجياً بل تركيبياً للإنسان . إننا - غرباً - نتج العالم الذي نمشي فيه بالعيش فيه - على حد تعبير ماثروان .

( ج ) إن النظم الحية من طريق انفصالها ، تستطيع أن تتعدد أبعاد صرف التكيف الاجتماعي Socialization Convention والإجماع Consensus . إن النظم الحية نظم متفاعلة interactional ، تؤلف بتبادل مجالات تجمع عليها ، تتيق من الاتصال بين البنى . ويقدم التفاعل دلائل التواصل ؛ فالتراسل يمكن فقط أن يعمل لأن النظم الحية كملحظة تتعامل مع نظم أخرى ، ناسبة إلى هذه النظم الأخرى أنها تلاحظ نفسها . إن قواعد واستراتيجيات تكوين - والإحساس - ، و الواقع - ، و للمنى و التي تنظم أعمال الذات تعلم ، وتؤكد ذاتياً أو تصحح داخل التكيف الاجتماعي اللغوي وغير اللغوي - متضمناً حتى قواعد تكوين واتزان الهوية الشخصية . وفي هذا السياق ، فإن اللغة تعد - بطبيعة الحال - عاملاً مسيطراً ، ومع ذلك فإن اللغات الطبيعية مجال مغلق لا يمكن أن تتفوق عليه الوسائل اللغوية . إذ التراسل لا يمكن النشر إليه على أنه نقل للمعلومات . إنه أقرب إلى أن يكون محاولة لإيجاد تركيب متوازن من العمليات الموجهة الإدراكية ، داخل المجالات الإدراكية لاتين أو أكثر من النظم الحية . ومن هنا فإنه ليس هناك إلا متواليات متوازنة التفاعلات الموجهة داخل الذات ، يعملها التكيف الاجتماعي اللغوي ممكنة . وعلاوة على هذا فإنه ليس ثمة إمكانية لإتباع شخص في عملية مختلفة بالجدل العقل فقط ، اللهم إلا إذا كان راعياً في قول مثل هذا الجدل على أساس الصالح المشتركة ،

وزيد شملت النقطه السابقة في فقرته عن « بنية شبكة - نظرية علم الأدب الإمبريوي » ( ٢٩ ) فيقول إن بنية هذه الشبكة النظرية توضيح أن نظام للأدب وحده فعل متعدد خصائص عناصره وعلاقاتها خلال تنظيمه . وفي مقابل المقاهيم الأنطولوجية للنص فإن هذا يتضمن أيضاً صياغة نظرية مختلفة بشكل جوهري لـ « الأعمال الأدبية » ؛ لأن الأعمال الأدبية « لا تعد موجودات مستقلة وإنما هي ناتجة من نظام الأدب وعن الأعمال المنظمة فيه :



( وجه = تضمن ضروري )

( ويصعد بالاداءة : الأفراد والفائض )



في النقطه الأخيرة يتشامل شملت في عنوان طريف عن الجليليد في الـ ESL ، بوسى كات ٢ وسرد عدة نقاط يراها جليليد : ( ٣٠ )

( أ ) طبقا لفكرة النموذج الموضحة في القسم الأول فإن علم الأدب الإمبريوي نموذج جديد بالمقارنة مع الانتماءات أو المدارس المنافسة ، من حيث إن شروط إطار الفعل العلمي فيه مختلفة عن تلك الخاصة بمداخل أخرى في دراسة الأدب ، كما أن هذه الشروط مقررة بشكل واضح ...

( ب ) أما الجليليد فهو أنه على المستوى

للتعلمي فإن هذا النموذج موجه نحو مقاهيم تحليلية - وظيفية (بدلاً من المقاهيم التاريخية - المرموزية). وهذه الوسيلة لا تحل محل كل الأفعال في النظم التاريخية واجتماعية .

( ج ) إن لب الـ ESL يتكون من نظرية إمبريكية للأدب . وبوجه علم ، فإن الـ ESL يجب أن يعد علماً اجتماعياً إمبريقياً ، يحاول أن يوجه البحث نحو التطبيق ، ويؤدى إلى تغييرات في نظام - الأدب طبقاً لأملكته وقيمه ...

( د ) إن مشكلات البحث في الـ ESL ومن ثم تركيب مجال بحثه ، ليست موجهة نحو نصوص معتبرة أنطولوجياً - على نحو ما هي عليه المقاهيم الموجودة حتى الآن للدراسات الأدبية - وإنما هي موجهة نحو علاقات الفعل - النص (التمزق) في إطار الفعل الاجتماعي لنظام الأدب .

( هـ ) والجليليد كذلك ، كما يتخذ الكتبت ، هو مدخل الـ ESL إلى مشكلة التفسير الأدبي . إن الحقيقة التي تقول إنه كان هناك دائماً إلحاح على علم الأدب الإمبريقي لبيت أنه يسمح بتفسيرات أفضل ، تعني أن التفسير للنص لا يزال يعد مهمة مركزية للدراسات الأدبية . أما بالنسبة للـ ESL فهو لا يرى معقولا أن يُعَدَّ التفسير كما لو كان تفسيراً وللمعنى الحقيقي . وتشكك المستويات الميتافيزيقية المطروحة فيه ، في إمكانية أن يكون التفسير عملية علمية ، ويرى فيه مجموعة مفتوحة غير منتظمة علمياً من الأحاديث المختلفة التي ينتجها بها خبراء الأدب وعشاقه جهراً وسراً .

( و ) إن المقاهيم المقدمة سالماً تتأسس على الفرق النموذجي فيها يتلخص بالـ ESL بين المشاركة في نظام - الأدب ، وتحليل نظام - الأدب . فمن ناحية يتضمن هذا الفرق تمجيزاً واضحاً بين الأعمال العلمية وغير العلمية فيما تصل نظام - الأدب . ومن ناحية أخرى ، يتطلب من العالم في شأن كل فعل أن يفكر فيها إذا كان الفعل علمياً أو غير علمي ؛ وفضلاً عن هذا ، عليه أن يفكر في معقولية الفعل موضع الاهتمام .

( ز ) ثمة طرفة جوهريّة وإن لم تزد على أن تكون مشكلة في الـ ESL ، وهي توجيه نحو

التطبيق (المذكورة في وجه) . والجليليد هنا هو أن تقدير كل من متعة المعرفة العلمية - الأديف ، والرفاه بالمجاهات خلال الفعل الأدبي والفعل العلم الأدبي ، إنما يتأسس في القيم الميتافيزيقية للـ ESL . وفي الوقت الحاضر ، لا يزال من الصعب توضيح الظروف التي يمكن في ظلها تأكيد تطبيق المعرفة العلمية الأدبية ؛ لأننا غير قادرين على حساب التأثيرات الأساسية والجانبية بدقة (وهو أمر مستحيل دائماً ؛ ولكن هذا لم يستثن أبداً التطبيقات أو التوجهات نحو التطبيق في نظم الفعل الأخرى) . وعلاوة على هذا ، لا يزال السؤال قائماً عن أي المقاهيم المعيارية يمكن أن يكون جديراً بالاعتبار من أجل تأسيس إجماع اجتماعي لاحق .

وفي الملاحظات الختامية يشير الكتبت إلى قائمة من ألوان النشاط العلمية الإضافية في علم الأدب الإمبريقي ؛ منها جزء ثان من كتاب له (١٩٨٢) ، وكتب أخرى له وأخيرة ، وكتابه حديث (بين ١٩٨٠ و ١٩٨٣) . وفي الوقت نفسه كتب كتاب آخر جزءاً جامعاً من الدراسات الإمبريكية خلال الثمانين سنة الأخيرة ، ذلك غير الجزء الذي تعدّه مجموعة تيكول عن « الدراسات التطبيقية في الأدب » ؛ وأخيراً مجلة جديدة اسمها شيل (= لعب) SPIEL وهي اختصار لـ (دورية) سيجين لعلم دراسة الأدب الإمبريقي (الدولي) ويوضح من العنوان أنها مجلة ألمانية ، وقد تأسست هذه الدورية (١٩٨٢) العدد الأول ، و١٩٨٣ العدد الثاني) وهي تنشر الدراسات الإمبريكية في الأدب .

والآن نرى كيف تطور ذلك العلم في دراسة الأدب في مقالتي لاحقتي كتبها كاتب آخر اسمه فان ريز C. J. Van Rees . كان يساعد شملت في تحرير Poetics ثم أصبح رئيس التحرير .

في عدد نوفمبر (١٩٨٣) من مجلة Poetics الذي كان مخصصاً لـ « علم الاجتماع الإمبريقي في الأدب والقانونه شارك فان ريز بمقالتي تعد الأولى منها مقدمة للعدد ، والأخرى إضافة أكثر خصوصية في موضوع بعينه تحت العنوان العام للعدد .

في المقالة الأولى فهي بعنوان « إسهامات في علم الاجتماع الإمبريقي في الأدب

والفنون : للمدخل - المؤسسة ( ٢٨٥ - ٣١٠ ) .

وواضح من العنوان الرئيسي ومن الضالون الخمسة الداخلية التي انتظمت للمقالة وهي :

١ - نهاية البحث عن خصائص القيمة الداخلية في النصوص الأدبية ( ٢٨٥ - ٢٨٦ ) .

٢ - القيمة الأدبية ( الفنية ) بوصفها شرعية ثقافية ( ٢٨٦ - ٢٩٠ ) .

٣ - مدخل ومؤسسة إلى الحقل الأدبي ( ٢٩٠ - ٢٩٧ ) .

٤ - علم الاجتماع الفرموبوطيكي للأدب في مقابل الإمبريقي ( ٢٩٧ - ٣٠١ ) .

٥ - مشكلات البحث في السردية المؤسسة للفن والأدب ( ٣٠١ - ٣٠٧ ) .

- واضح أن الكاتب يرمى إلى تثبيت قدم البحث الإمبريقي من خلال تعيين الرافد الاجتماعي ، ورسم مدخل جديد ينتهي إلى هذا الرافد ، يسمى للمدخل - المؤسسة . ويضاف إلى ذلك أن الكاتب يأبى أن يزال - في سبيل تحقيق هدفه - يتخذ من تأكيد عدم جدوى وجهات النظر المغالبة متعلفاً ، كما أنه ينتهي إلى مشكلات لا يزال يعاني منها البحث الجديد ، الأمر الذي يعني أن هناك طريقاً طويلاً أمام هذه النظرية حتى تجد صدى عاماً لدى النقاد الآخرين ، ناهيك عن القراء المتخصصين وغير المتخصصين ، الذين تضمهم النظرية الإمبريكية بمدخلها المؤسسي في الاعتبار ، على نحو ما سوف يشار إليه بعد .

١ - في النقط الأولى من المقالة يشير ويرزح إلى غلبة البحث للغوى في النصوص الأدبية في مجلة Poetics ، برغم اعتبار الفروع الأخرى ، ومن بينها علم الاجتماع ، فروفاً تجاوز البحث اللغوي في الأهمية النظرية . وهو يرى أن التركيز على الجانب اللغوي انطلق من فرضية أن التحليلات اللغوية والمنطقية للنصوص الأدبية يمكن أن تبرر خصوصيتها ، في حين أنه يرى أن مثل هذا التركيز يمكن الحكم عليه بأنه مجاز للحد . لقد ظن بعضهم أن التحليل اللغوي يمكن في عدد من الخصائص المجموعة ( الداخلية ) التي

تغلكتها النصوص الأدبية وحدها . ونتيجة لوجهة النظر هذه ، فإن فروفاً أخرى ، لأسيا تلك التي تتعلق بالأسس الاجتماعية للإنتاج والتوزيع واكتساب النصوص الأدبية ، التي يعتمد بعضها على بعض ، تفحص بشكل جاد . لقد عُدَّت العمليات الأخيرة عموماً ومادية في طبيعتها ، وأفترض أن دراستها لن تؤدي إلى ضمان أكبر لنظر أفضل إلى خصوصية النصوص الأدبية .

ويرى ريز أنه ، مع ذلك ، يستطيع أن يبرر زعمه بأن اتجاه البحث اللغوي لم يعد واعداً كما اعتاد أن يكون . وهو يرجع ذلك إلى حقيقة أن البحث القائم على خلفية لغوية لم يستطع على مدى العشرين سنة الأخيرة أن ينتج في تطوير فرضية واحدة بعينها ، قابلة للاعتبار ، عن الطبيعة الخاصة للنصوص الأدبية ، ودعك من فرضية مؤسسة إمبريقياً . وإذ ثبت خطأ الفرضية المتدرجة تحت هذا الاتجاه ، الذي يتعلق بمجموعة الخصائص الداخلية - اللغوية الخاصة بهذه النصوص وحدها ، فإن هذا يفتح الطريق لنوع آخر من البحث في الطبيعة الخاصة بالنص الأدبي . وتتحدد مركزية هذا البحث في الفرضية التالية : تدلن النصوص بعينها ( والأدبية أو العالمية ) إلى حقيقة أن مجموعات اجتماعية بعينها ، ومؤسسات ، تنضمها إلى عملية تثبيت Valorisation ، وذلك عن طريق مفاهيم الأدب التي تبنتها هذه المجموعات والمؤسسات .

ويتفق المهتمون في هذا العدد من Poetics على أن الطبيعة الخاصة النسبية إلى الأدب والفن تنتج من تداخل متعدد العوامل الاجتماعية التي تتناسب وعمليات الإنتاج والتوزيع والاكساب ( وحتى الاستهلاك ) في الأدب والفن . والإشارة إلى الفن هنا تنفي إلى المشكلات المطروحة من خلال الأدب كافة لدراسة الفنون الأخرى ، حيث تبرز المشكلات بشكل متشابه . غير أن ريز يجادل في مقالته أن يظهر أن "الإسهامات" المشر إليها في عنوان مقالته تلوح إجابات جديدة لأسئلة لم تغلب عليها طلاب الأدب والفنون حتى الآن بطريقة ناجحة . ولست في حاجة إلى توضيح أن الكاتب يستخدم الاصطلاحات الماركسية في مقالته ، ولكني رعا كفت في حاجة إلى تذكير القارئ ، ببلا

يأخذ موقفاً مسبقاً مع الكاتب أو ضده ، لأنه ينطلق من زاوية بعينها في بحثه ؛ فيبدون انفتاح الأقر ، وتقدم الآخرين في إطارهم وخبرته ، لن يقبلوا ذلك العلمي في الأدب والفن ( وغيرهما طبعاً ) قطعاً حقيقياً .

٢ - إن النصوص الأدبية تكونت قسماً صغيراً ولكن مُمها داخل ما يصنف على أنه وحياله Fiction ، وتدلن بأهميتها إلى القيمة الخاصة التي تنسب لها . أما بالنسبة إلى النصوص غير الأدبية فلها لا تلك مثل هذه الخاصة ؛ ومع ذلك فإن قيمتها الاقتصادية تتجاوز قيمة النصوص الأدبية . ولا ينبغي أن يؤخذ هذا دليلاً على التناظر بين القيمة الفنية والقيمة الاقتصادية ؛ إذ إنه يعني فحش أن مجموعة أسراء الأدب ، بمشارنتهم بقراء النصوص غير الأدبية ، يمثلون مجموعة صغيرة إلى حد ما . وتؤلف هذه المجموعة الأخيرة ، عن طريق مكانتها الاجتماعية ومستوى التعليم ، قسماً من الطبقة المسيطرة في البلاد الغربية ، وكل أقسام هذه الطبقة ، حتى الأعضاء الذين لا يمكن اعتبارهم وقراء أدباء ، يسمون بأن الأدب تزجية قيمة لروقت الفراغ ، أو أنه فوهية تعليمية عظيمة .

ولزم طويل أفشت الطبقات المسيطرة بشكل مفتوح وواضح إيديولوجية الصغرة فده . . . وكثير من المثقفين ، في هذه الأيام ، ما يزالون يؤمنون بهذه العقيدة . ولقد هوجمت هذه الأيديولوجية من قبل بعض النقاد وكثيهم ، مع هذا ، في دفاعهم عن الثقافة المشتركة ، و "الشعبية" ، لم يتخلصوا أنفسهم بشكل كاف من أسطورة الجماعة الضمنية التي تغلوها - بلودهم - إلى المستقبل .

وما تزال الفكرة سائدة وغير واضحة في الوقت نفسه عند دارسي الأدب بعد الحرب . ويحصل أن يكون هذا راجعاً إلى أن عدد الذين تلقوا تعليمًا أدبيًا قد تناثر . كذلك ساعدت وسائل الإعلام على استمرار هذه النظرة إلى الأدب . ولما حاول بعض الدارسين من ذوي النزعة الفلسفية إثارة المشكلة ، أحجموا عن تثليل قيمة الأدب بوصفها مقابلًا يقف ضد أي وتلويب للطبقات .

له من سمات الجمهورية ما يفوق الطرق الحالية في التعامل مع الجوانب الاجتماعية للنصوص الأدبية ، يقارن ريز هذا المدخل بينه الطرق التي حسمت ذات توجه هيرمنوطي . والفرق بين هيرمنوطي وبينه الفرق منهجية وسموية في طبيعتها ، الأمر الذي يظهر في أوضاع صورة في مفهوم كل مدخل منها لصيغة النظرية . إن النقطة الأساسية هنا هي أن الهرمنوطي يلزم نفسه ذاتيا بالقيم التي يمسحها للأدب ، طبقا لمفهوما . كما في المدخل المؤسسي ، فإن مثل هذا الالتزام غير مسموح به .

وماضنا نأخذ في الاعتبار البحث الإيماني في المؤسسات الأدبية ، فإن الزعم بأن المدخل الهرمنوطي يكون « قهيدا » ولا يخفى على علم اجتماع الأدب ، ينبغي أن يرفض ... وينتهي ريز إلى أن الأسطر الهرمنوطي لا يترك أي مجال للبحث عن عوامل - اجتماعية أو غير اجتماعية - تكون حاسمة في قبول أشكال بعينها ، بمعنى مفاهيم معينة للأدب . وذلك على عكس المدخل المؤسسي ، الذي يتم بدقة بتحديد أهمية كل العوامل الاجتماعية والاقتصادية وغيرها ، وعلى دورها في عمليات التثبيت التي تخضع لها الأعمال الأدبية . تلك أنه في المدخل المؤسسي يُعترف بالحقيقة الموضوعية التي تقول بأن الأعمال الفنية أشياء ( مدركة ) وخاصة للتثبيت ، وأنها تقوم بالنسبة لكل منها . كذلك يُعترف في هذا المدخل بالحقيقة الموضوعية التي تقول إن الناس يستمدون على مفاهيم معيارية عن الفن في تكوينهم ولبرهم للأحكام التي تصدر على نوعية العمل الفني .

٥ - يناقش ريز في هذا القسم الأخير من مقالته المشكلات التي يطرحها عمل بورديو في المدخل المؤسسي . وهل سبيل المثال يؤكد بورديو أن الفرق بين عالم الأشياء الفنية وعالم الأشياء الجمالية يتحدد على مجردة نتج منه للتشجيع ، أو على نية الملاحظ bolder الشخصية جدا عندما ينظر إلى هذه المنتجات ؛ نية الأول نفسها منتج وللمعايير الاجتماعية والأعراف ، تاريخيا ، هل حين أن نية الآخر ، طبقا لبورديو ، « وظيفة للمعايير المعرفية التي تحكم العلاقة بالأعمال الفنية في موقف توثقي واجتماعي ، وكذلك وظيفة

لا يخلد حتى الآن تقاطع اتصال مباشرة بالوضع ، كما أنه عند أولئك ينقل غامضا أكثر من اللازم .

وهو يشير أيضا إلى عليه الاجتماع في مجال الثقافة والفن ، الذين يُعدون ، برغم عدم ادعائهم أنهم وعلمون مؤسسون ، مثلين بارزين لهذا المدخل ، وسمى واحدا من أهمهم وهو بير بورديو Bordieu .

وعلى الرغم من أن ريز يشخص المشكلة وجوانبها تشخيصا جيدا في هذا الصدد ، إلا أنه في مجال القياس والحرج ينتالج حاسمة ما يزال يعاني من صعوبة القيام بملوحات حقيقية ؛ إما لتعدد الاختيار ، أو لتقييم آخريين ( التقييم على المؤسسات الثقافية أنفسهم ) يعمل أبعد مشابة ولكن حلقة أهداف عملية صرف ، وإن كان ريز يشكك في النتائج التي يصلون إليها ، حيث يصفها بأنها تحليلات جزئية وعامة جدا للعوامل التي تقرر وظائفهم .

ثم هو يعد يشير إلى علاقات القوة بين الأفراد والمؤسسات للمؤسسات المختلفة والنظام الذي يشملها ، والذي يتشعب مع الزمن ، ويرى أن وظيفة المدخل - المؤسسة يتكون من أشياء من بينها تحديد طبيعة هذا النظام في لحظة بعينها ، ومن ثم توضيح أنواع التثبيت التي تخضع لها النصوص الأدبية .

وينسى ريز تحليله في هذه النقطة بقوله : « إن معارضة هذه الأفكار الحالية (حول القيمة في العمل الأدبي) لا يتضمن ، مع ذلك ، أن أي قيمة للفن مرغوبة أو يجب أن ترفض ، كما أنها لا تتضمن أن على الإنسان أن يرفض بدون شروط ما يثله لولئك الذين يذيعون مثل هذه الآراء من نشاط ؛ وإلا يمكن للمرء أن يذهب ، على أسس صالحة ، معها يمكن من أسر ، إلى أنه ، بالتركيز على القيمة المتبادلة بين العوامل الاقتصادية والاجتماعية ، والنفسية والاجتماعية ، والمساواة الجمالية ، بمعنى الأيديولوجية الثقافية ، فإن أساليب مناقشة الفن والطرق السائدة في تقييم أشكال الفن والنشاطات الثقافية التي تركز على المجموعات الاجتماعية المختلفة أنفسها لها يمكن أن يمد تشكيلها طبقا لأنماط أكثر عقلانية (ص ٢٩٦ - ٢٩٧) .

٤ - من أجل إظهار أن المدخل للفرح

إن إلحاق القيمة بالأدب (الفن) عملية اجتماعية ينظمها ويحكم فيها مؤسسات أدبية فنية متخصصة . فصل أي أساس تقوم هذه المؤسسات بوضع أحكامها الفنية ؟ على أي أساس يصف نص ما على أنه نص ذي أو غير ذي ؟ إن الإجابة المعقدة عن هذا السؤال هي أن النص يتنسج إلى الأدب على أساس خصائص داخلية . ولما كان للمعتقد في هذه الخصائص أنها ذات قيمة في ذاتها ، فإن النصوص التي تحظى عليها تكتسب مكانة ثابتة . ويعتقد ، من ناحية أخرى ، أن النصوص التي تنتمي إلى فئة النصوص غير الأدبية تفقد تلك الخصائص للمشار إليها . إن طريقة الإجابة عن السؤال على أساس فكرة التثبيت غير مرضية ويحكم عليها أن تظل هكذا . إن المفترض هو احتمال تحديد الخصائص الأدبية التي يمكن إظهار مكانتها القيمة الداخلية بشكل معين ، ومع ذلك فإن هذا الزعم لا يصمد أمام الفحص الدقيق .

وإذا فها أسس تحديد القيمة للنصوص ، إذا لم يكن ممكنا تحديد الخصائص النصية في حد ذاتها ؟ إن نسبة القيمة (الأدبية) الجمالية من نص ما يعنى اختياره شكلا مشروعا من الفن . وتعين المشروعية الجمالية هو ميزة عدد صغير من المؤسسات الثقافية (الأدبية) ، وإلى جانب الخصائص النصية (والداخلية) ، فإن أعضاء المؤسسات الأدبية (الثقافية) يشيرون إلى مستويات نوعية بعينها يظن بها أنها «إطارات مناسبة» لتخصيص القيم الجمالية ، الأدبية والأخلاقية بالنصوص . وهم لا يستطيعون أن يفعلوا هذا إلا أنهم يحتلون مراكز مؤثرة داخل المؤسسات الثقافية المشتركة عن إعطاء المشروعية للأعمال الفنية ، من مثل مراكز تعليم الفن ، ومراكز اختيار الكتب للمكتبات العامة ، وقدر النشر (الأدبية) .

٣ - يوضح ريز في النقطة الثالثة كيفية قيام المؤسسات الثقافية المشار إليها بالهمة ، مهمة تقدير قيمة الأعمال الأدبية ، ولكنه يتقدم أولا الدراسات المعاصرة ، التي تتخذ من مفهوم الأدب - المؤسسة مدخلا لها في فروع مختلفة (الأنثروبولوجيا ، علم النفس ، نظرية الفنون) ، وكذلك عند الذين يمارسون فلسفة الجمال في العشرين سنة الأخيرة ، حيث يرى أن مفهوم الأدب - المؤسسة عند هؤلاء

وهو يوضح عنوانه بأنه لا ينوي أن يشير إلى نظريات الحداثة التي تطورت في الولايات المتحدة، وإنما يشير فقط إلى التزايد السوسيولوجي الأتومي التي يملكها ماكس فير ويورجن هابرماس. ولكن في وسط هذا التحديد الأول لجلال البحث يشير في الماخر الأول إلى نقد مفهوم الحداثة، ويقول إن مفهوم الحداثة يتضمن ظواهر مختلفة كثيرة، اتصل بعضها ببعض فقط بطريقة إضافية؛ أما هو فيفس يستخدم الحداثة للمفاتي التي استخدمه فيفس في نظريته عن العقلانية Rationalization ويقول إننا إذا أردنا أن نتجنب ظهور الحداثة بما هي عملية حاكمة لنفسها self-controlled، فغالباً أن ندين الوسائل agents الاجتماعية للمعينة للعقلانية في العملية التاريخية. وأخيراً يجب أن نتم بالآ نحدد تلك المحطات المقابلة لـ والحداثة بأنها بقايا تقليدية؛ فمن وجهة نظر المناصرة في العمليات التاريخية، يجب أن نسال أنفسنا دائماً إذا كانت هذه التقليلات ليست (جبر) نتائج للحداثة نفسها.

إن الصلابة المميزة للمجموعات الرسائلية، عند ماكس فير، تكمن في حقيقة أنه في هذه المجموعات تطوار العملية التي يسميها العقلانية تطوراً كاملاً. وتتعلق هذه الأهمية، من ناحية، بالقدرة على السيطرة على الأشياء عن طريق الحساب، ومن ناحية أخرى، بتنظيم وجهات النظر العامة World Views، وأخيراً بإحكام الطريقة النظامية للمحا. إن مبدأ العقلانية يشكل كل مناطق النشاط الإنساني، علمياً كان أو تكتيكياً أو أخلاقياً حياتياً. ولما كانت النظريات العقلانية التقليدية في القرن العشرين تشير إلى ماكس فير، فإن هذه الإشارة توضح أن مفهومه للعقلانية لا يمكن الاستغناء عنه في تحليل المجتمع الرأسمالي. كذلك يمكن أن نرى الشيء نفسه بالنسبة لعمل هابرماس ونظرية الاتصال،

وإلا إضافة إلى هذا فإننا نستطيع أن نلاحظ أن نمطاً معيناً من المناصرة ضد الرأسمالية، ابتداء من روسو (1712 - 1778) إلى الحركات الإيكولوجية (دراسة أثر البيئة على الكائنات) في ألمان، يمكن أن يشخص بوقته تجاه العقلانية للمفاتي الفيبري. وإذا صح هذا فإن النظرية الثقافية التي نتممها بالوظيفة

وعلى العكس من زعم النقد، فإن عقلية التقييم التي يخضع لها النص ليست قائمة على أي نصير خاص يمكن الناقذ من تعرف الخصائص النصية الجهرية (الدخالية) التي يمكن أن تدعم تصنيفه على أنه نص أدبي ذو مستوى معين. إن الفصول الاجتماعي لحديث الناقذ الأدبي على أنه تقرير يلمو مقنيا عن طبيعة النص الأدبي ونوعيته يعتمد على عدد معين من العوامل التي تنظّل طبيعتها المقررة مؤسسياً بشكل عام غلغضة. وتتصل هذه العوامل، أولاً، بواقع الناقذ داخل أحد الأنماط الثلاثة للنقد؛ وثانياً، بكفاءته في إخراج حديثه في كلمات مختارة، فتمشي مع الفرضيات المياريّة، والتجديدات الجهرية المشتقة من مفهوم الأدب السائد حيث يد بين نظراته.

وتصل إلى المقالة الأخيرة في هذا العرض، وهي مقالة بيتر بيرجر، Burger المشورة في العدد نفسه من Poetics التي يربط فيها بين والمؤسسة الأدبية والحداثة<sup>(٤)</sup> (١٩٩٠ - ١٩٩٣) في شكل تحليل اجتماعي منطلق من أفكار ماكس فير Weber وهابرماس Habermas، والتي استخدم فيها الدراسة التاريخية للبريطاني الفرنسية في تحليله. وعلى الرغم من أن المقال منشور في العدد الذي كتب فيه ريز مقالته السالفتين - وهو أمر يوحى بالاشتراك في الاتجاه نفسه، كما يوحى به العنوان أيضاً - فإن ريز قد للسع في مقالته الأولى (المقدمة) إلى بيرجر، وعده، إلى حد ما، من لورثك الذين يتكلمون عن الفن بما هو مؤسسة، مهملين العلاقة القائمة بين والفن بما هو مؤسسة. ووما هو منتج معين مثبت للمؤسسات الثقافية؛ ولكن ريز يقول في تعليقه المخلصي أن هذا لا يعني أن محاولة بيرجر عقلية من العقلية، بل أنها تفتح أفقاً عمدة جداً (انظر ريز هـ ١٩٨٣، ص ٢٩٠ وعلش ٥).

وإذا جئنا إلى مقال بيرجر نفسه وجدناه يقدم تحليلاً متسا بالوضوح والاستعراض التاريخي لهذا المنهج والحديث، في علاقته مع فكرة الحداثة. وهو يقسم مقالته إلى ستة أقسام؛ القسم الأول بعنوان وعقلانية الفن ولا عقلانيته بوصفه مشكلة اجتماعية (ماكس فيبر ويورجن هابرماس) (١٩٩٠ - ١٩٩٢).

لقدرة الملاحظ على تأكيد تلك المعايير، أي لتدريه الفني.

وفي هذه النقطة تبرز أسئلة خفيفة: هل نال في الآن إجابة واضحة، مثل: ما طبيعة هذه المعايير الاجتماعية والعرفية؟ كيف يمكن لملاحظ الأعمال الفنية - أو قارئها - التصوص الأدبية - أن يظهر هذه القدرة للزعموة؟ ومن الذي يناط به الحكم على المعايير للزعموة؟ وما أسس سلطته؟ وبأي نوع من المستويات يتأسس هذا التوكيد؟ وقد نشر فان ريز مقالته الثانية في نفس العدد من Poetics (٣٠) بعنوان المقالة هو: كيف يصبح عمل أدبي تحفة؟ في الاختيار الثلاثي للمارس في النقد الأدبي (ص ٣٩٧ - ٤١٧).

وقد أعطينا صورة كافية، في عرضنا السابق لمقالة ريز الأولى، عن منهجه واتجاهه. والمقالة الحالية هي تقرير على المقالة السابقة. والكتاب يكرر أفكاره، لا سيما أن الموضوع الأساسي يصل بينها. ولهذا، وخشية أن يطول هذا العرض أكثر مما يجب، سوف نكتفي بترجمة الملخص الرائي المركز الذي صدر به الكاتب مقالته (ص ٣٩٧).

وإن مؤسسة النقد لها سلطة إعطاء المشروعية للتصوص بأن تكون نصوصاً أدبية ذات منزلة خاصة. والنقد وحده، دون سائر المؤسسات القائمة في الحقل الأدبي، يفترض فيه القدرة على تجلبد خصائص بينها للتصوص الأدبية، وتعيين قيمتها، وتقرير الطرق لمناقشة التصوص.

وعلى النص، كي ينظر إليه بوصفه متسبباً إلى نوعية عالية، أن يمر خلال مرشحات الاختيار ذات الثلاثة أنماط المميزة من النقد: المراجعين المصنفين، وكتّابي المقالات، والنقاد الأكاديميين. والفروق بينهم ترجع إلى أوضاعهم الزمنية (الزمنة) من النقد إلى عملية التقييم على إضافته المختلفة في مواجهة التصوص الأدبية، كما ترجع إلى اتساع المجال الاختيار الذي تطرحه الأعمال الأدبية في هذا القرن أو في قرون سابقة. وإذا أخذنا كل شيء في الاعتبار، فإن الإضافات التي تقدمها هذه الأنماط الثلاثة من النقد إلى عملية التقييم على إضافته متكاملة، ولهذا أثر متجميع على الفصول بالاستقلالية النسبية للنقد، ويورغمه للسيطر داخل الحقل الأدبي.

الاجتماعية للفن أو الأدب يجب أن تدورس العلاقة بين الفن والعقلاية .

ويفصح بجرير باختصار الحلول التي قدمها فيير وهابرماس لهذه المشكلة ، ناقلا عن الأخير تحليله للعلاقة بين الفن والحداثة :

« عندما نحل وجهات نظر الناس ( الدينية واليتافيزيقية ) والمشكلات الموروثة الجمل - فيمكن أن نعامل بوصفها مسائل في المعرفة ، والعدل ، والذوق ، فإن تصنيفا واضحا لمناطق القيمة سوف ينشأ بين العلم والأخلاق والفن . ( . . ) إن فكرة العالم الحديث للفرز في القرن الثامن عشر على يد فلاسفة التنوير تكون من جهودهم لتطوير علم موضوعي ، وأخلاق عالية ، وفكرتون عالى ، وفن مستقل ، كل حسب منطقته الداخلي الخاص . وفي الوقت نفسه ، فإن هذا الطرح قد استهدف لتخليص الإمكانات الإدراكية لكل من هذا التراكم من الثقافة المتخصصة لإثراء الحياة اليومية ، أي أنهم فعلوا هذا من أجل التنشيط العقل للحياة اليومية الاجتماعية . »

ويلاحظ بجرير أن هابرماس لا يأخذ في اعتباره التفسيرات التاريخية في مكانة الفن ، وهو تحليل يراه بجرير ضروريا من أجل فهم كامل لأزمة ( الفن ) الحالية . والأهم من ذلك ، أن وجهة نظر هابرماس المتسقة تخاطر بإغفال التمازض بين الفن ( بوصفه جمالا مستقلا مؤسسيا ) والعقلاية ( كمبدأ مسيطر في المجتمع البرجوازي ) .

أما فيير فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلاية ؛ فهو يفهم الفن ( مثال العلم والاقتصاد الرأسمالي ) بوصفه جمالا للبراكسيس Praxis الاجتماعي ، محمدا بشكل متساو من قبل العقلاية الغربية . . ولكن فوق كل شيء فإن فيير الآن يؤكد التقليل بين مناطق الفن والدين ( بخاصة في التقابل على التسويات التالية :

( ١ ) الخلاص الدنيوي ، الذي يزعم الفن أنه يزودنا به ، يقابل الخلاص الديني .

( ٢ ) تطبيق الحكم الجمالي ( مقتصرًا بشكل حاسم على ذاتية الفرد ) على العلاقات الإنسانية بخلاف مشروعية المعايير الدينية .

( ٣ ) إن هذه العقلاية للدين ( . . ) الحد من قيمة العناصر السحرية والتمسك بالعريضة واللذة والشعائرية في الدين ) هي فقط التي تؤدي إلى الحد من قيمة الفن عن طريق الدين .

إن التقابل بين الدين والفن ، صل هذه المستويات الثلاثة كلها ، يفسر التقابل بين اللاعقلاية والعقلاية . إن على أي أخلاق دينية عقلاية أن تقابل الخلاص الدنيوي اللاعقلاي عن طريق الفن . والحكم الجمالي الفردي ، مطبقا على السلوك الإنساني ، يثير السؤال من عقلاية المعايير الأخلاقية ، فاما كما يشجب الدين ، بشكل عكسي ، بقاء الممارسات اللاعقلاية داخل سياق الفن ؛ وهي ممارسات قد تخلص منها الدين منذ وقت طويل . ونظرا لطبيعة الفن اللاعقلاية فإنه هنا يعارض الدين المسيحي . وبالنسبة لفيير ، فليس هناك شك في حقيقة أن الشجب للمنظم لأي تكريس لقيم الفن بالسلبية ( . . ) لا بد أن يساعد على تطوير منظمة متفقة وعقلاية للحياة اليومية . ومن هذا المنظور ، فإن الفن ليس جزءا من العقلاية الغربية ، وإنما هو معارض لها بشكل جذري .

وللهواة الأولى ، فإن ماكس فيير يبدو وقد اختطعت عليه الأمور في تناقض لا حل له ؛ إذا كان للفن أن يحد عقلايا ولاعقلايا معا ؛ ولكن هذا التمازض يحل عندما تصبح واعين بالذي يدور حوله كلا التصيين بشكل دقيق . إن النص الأول يتعلق بالمادة الفنية ( وأليس من قبل المصادقة هنا أن الشعر الغنائي قد ترك ) ، والنص الثاني ، في التقابل ، يتعامل مع الفن من حيث هو مؤسسة ، تدخل في صراع مع مؤسسة أخرى ، أي الدين . طبقا لفيير ، فإن الدين ، في هذا الصراع ، يشجب الفن بلا عقلاية . وهكذا فليس ثمة حاجة لوجود تمازض بين عقلاية تطور المادة الفنية وتكثيفاتها من ناحية ، وتطبيقها داخل مؤسسة لا عقلاية .

إن حل التمازض بين نصي فيير يجب ألا

ينفي المشاكل المذكورة سالفا ؛ ( ١ ) خلال تشكيل المجتمع البرجوازي مرتت بمكانة الفن تغييرات مهمة ؛ ( ٢ ) إن الأزمة الحالية للفن هي أزمة في منزلته .

ويريد بجرير أن يوضح هذه المشكلة من منطلق تاريخي . ذلك أنه بطن أن استغلاية الفن ليست عملية تحرير أحادية الخط ، تنتهي بتحويل مجال - قيمة متواجد مع مجالات أخرى إلى مؤسسة ، ولكنها عملية متعارضة إلى حد كبير ، تتميز لا بكتساب إمكانات جديدة فحسب ، بل كذلك بخسارة بعضها .

يقدم بجرير بعد ذلك تحليلا للتغيرات في مجال الأدب التي حدثت منذ الفترة الاستبدادية تحت عنوان « مؤسسة المذهب الكلاسيكي في الاستبدادية الفرنسية » ( ١٧٢٠ - ١٧٨٩ ) ، وهو يتناول هنا أسياه فرنسية معروفة في القرن السابع عشر ، مثل « كورن » و « مولير » ، متعلنا عن العلاقة بين العقلاية في إطار الظروف الاستبدادية الإقطاعية والأدب الكلاسيكي الممثل لهذه الظروف وتجاهها . ويتبنى إلى أن العقلاية لا تزال هنا موجودة في إطار هذه الظروف . ويرى بجرير أن تناقضا متعلنا أن نشرح للمشروعية الثابتة نسبيا للمذهب الكلاسيكي خلال صعود البرجوازية في القرن الثامن عشر ، وذلك فقط إذا استعملنا أن تنصرف المنصر الحديث للعقلاية فيها .

وهذا ما يحاول أن يفعله في الصفحة الثالثة : « نحتاج مفهوم الأدب عند حركة التنوير وأزمته ، الفلسفية في القرن الثامن عشر ، حيث يرى أنه في هذه الحركة أسست البرجوازية الرأسمالية الحديثة نفسها بوصفها موضوعا للتاريخ . وهكذا اكتسبت عملية الحدقة صفة جديدة : شخصية المشروع الواعي . ويقد ما حدث هذا في مجال الأدب ، أصبح الأدب مؤسسة مركزية في الحياة الاجتماعية . »

إن أزمة حركة التنوير وما يتصل بها من مفهوم للأدب كانت تُشَرِّح في الماضي بوصفها أزمة التنوير الفرنسية . وهذا الرأي ليس خاطئا تماما ، ولكنه يعود بالتغيرات في المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية مباشرة ، في حين أن نقد الببدأ المسيطر للمنظمة قد صاغه

وطبقيا مؤسسة الدين . إن فصل هذا العالم عن العالم الآخر يستبدل به فصل مناظر بين الفن والحيوة اليومية . وعلى أساس هذه المعارضة ، فإن الشكل الجمالي يمكن أن يتزل من مرتبة الالتزام ليخدم أضرارا معينة ، ويعد شيئا ذا قيمة مستقلة . وصحيح أن الأعمال الفنية ليس لها للكتابة نفسها التي للنصوص الدينية ، ولكنها لا تستقبل مثل المنتجات الأخرى للنشاط الإنساني ، بل على العكس ، فهي تزود بدرجة من الأصالة المطلقة ، بوصفها نتاجا للمعيرة . إن هذه الصفة شبه الترانسندنتالية للأعمال الفنية تتطلب استقبالا بناظر التأمل الدقيق . وكما كان الدين في الماضي فإن الفن الآن يقدم ملاذا يمكن أن تأوى إليه الطبقات المتميزة فقط . وبعدا عن حياة يومية منظمة عقلاية يتموغل من الذاتية ، تكون إشكاليته في هذا الفصل .

ومع ذلك ، فإننا يجب أن نضع في حسابنا ، كما يقول برجر في بداية مقاله ، أن التعبير الوظيفي لا يتطلب هوية مثليه . وفي عبارة أخرى : يجب ألا نستنج من النظر الوظيفي للمؤسسات أن الفن في المجتمع البرجوازي « ليس إلا » بدلا عن الدين . إن هذا الاستنتاج سيكون إشكاليا ، لأنه يفترض أن الأعمال متفسر كهيئة عن طريق المؤسسات . ولكن ليس هذا هو الحال ، فالفن في المجتمع البرجوازي يتأسس على التوتر بين المؤسسة والعمل الفردي .

نهاية القرن ١٨ بشكل عمل ، فإن هذا يعود ، بلا شك ، إلى سيطرة المذهب الكلاسيكي الذي لم يتر حوله أي نقاش حتى على بد فلاسفة حركة التنوير . . وهذا يؤدي إلى طرح السؤال عما إذا كان المذهب الكلاسيكي وجماليات الاستقلال ، منظوروا إليها في ضوء فكرة تحويل الفن ( الشعر ) إلى مؤسسة في المجتمع البرجوازي ، مثلان شيئين متساويين وظيفيا . وإذا استطنا أن نثبت ذلك ، فرميا فهما نقص إستطيقا الاستقلال في فرنسا .

وفي النقطة الأخيرة يتحدث برجر عن « المؤسسة الأدبية بوصفها مناظرا وظيفيا للمؤسسة الدينية » (٤٣١ - ٤٣٢) . لقد اقترح برجر في مناقشته السابقة أن فكرة المعيرة نتج من عملية الحدادة (يعني أنها استجابة لهذه العملية) ، وفي الوقت نفسه مقابلة لها ، تبر عن القدرات غير العقلية وأنماط السلوك ، وتعتبر بالمثل عن الحيات والتلقائية بوصفها قويا إيجابية .

وهو في سبيل مناقشة العلاقة بين مفهوم الفن والحدادة يناقش التصنيفات : الفنان بوصفه عقريا ، الاستقبال (استقبال العمل الفني) بما هو تامل ، والعمل الفني بما هو هيئة كلية عضوية .

ويخرج برجر من هذه المناقشة إلى اقتراح أن مؤسسة الفن/الأدب في مجتمع برجوازي متطور تفهروا كاملا يمكن أن تعد نظيرا مساويا

أولا روسو وأخذه موريتز K.Ph. Moritz وأصحاب حركة المعاصرة والاندفاع Sturm und Drang وكان على هذا المبدأ أن يصح أساسا جوهريا في الإستطيقا المثالية ، وأن يشير إلى أن فكرة الحدادة تبرز - حتى قبل الثورة الفرنسية - نوعا معينا من النقد الجذري للمجتمع البرجوازي .

وفي النقطة الرابعة يتناول برجر « الأسس الجمالية للمعيرة واكتشاف البريرية في الفن » (٤٢٧ - ٤٢٨) ، مناقشا فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) في أن عقلانية حركة التنوير المبكرة لا تتسجم إلى درجة كبيرة مع المذهب الكلاسيكي . ويستقل إلى نقطة يملها درجة إيجابية في الموضوع ، على حين يمتها فولتير ، وهي البريرية barbarism في شكل الحماسة الشعرية والخيال اللذين يكونان أساس المفهوم الجديد للشاعر بوصفه عقريا .

في النقطة الخامسة يشير برجر إلى « بعض التشابهات الجزئية بين المذهب الكلاسيكي وجماليات الاستقلال autonomy » (٤٢٩ - ٤٣١) ، فيلاحظ أنه من الواضح أن جماليات المعيرة ، على نحو ما تطورت في فرنسا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، تحوى على عناصر مهمة تستطيع أن تتباها جماليات الاستقلال ، فالإنسان تضمنان الفن بما هو نتاج في مأزق مع المجتمع .

ولما تُكوّن مفاهيم للاستقلال في فرنسا .

هوامش :

جدة Poetics ١٢٢ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٢٩٧-٤١٧ .

(٤) Peter Bürger Literary Institution and Modernization.

جدة Poetics ١٢٢ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٤٢٧-٤١٧ .

The Institutional Approach

جدة Poetics ١٢٢ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٢٩٧-٤١٧ .

(٢) C. J. Van Rees, How A Literary Work Becomes A Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism

(١) Siegfried J. Schmidt, The Empirical Science of Literature ESL: A New Paradigm

جدة Poetics ١٢ (١٩٨٣) ١٤-٣٤ (عدد مارس-هولندا)

(٢) C. J. Van Rees, Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts

# رسائل جامعية

عرض : رمضان بسطاوي محمد

الفن والجمال كما هو في حقيقة الموضوعية ، ومن حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعي والتاريخ الإنساني .

إن لوكاتش لا يكمل لوحة رؤاه للوجود برؤية للفن والجمال ، كما فعل الفلاسفة السابقون عليه ، بل بدأ متوقفاً للفن ونقاداً إليه . ولذلك فهو يهتم بالفن من أجل توضيح موقعه بالنسبة للإنسان في صراعه الأزلي مع الواقع في مختلف أشكاله . والنظرية المتحضرة لجملة أعماله تدرك أن القضايا الجمالية هي بؤرة اهتمامه الفلسفي ، وأن معظم أعماله الأخرى تقع هوامش حول هذه القضية ، ألا وهو الفن . ولذلك نجد مقولة الكلية totality تظهر في بؤرة أعماله « الروح والشكل » The Soul and Form بوصفها مبدأ رئيسياً لتفسير العمل الفني وتوضيحه وتحليله . وتصبح المقولة ذاتها - فيها بعد - هي المقولة الرئيسية لتوضيح الجانب الفلسفي في الماركسية . وهو يؤكد على مقولة الاقتصاد ، لتمييز الماركسية عن غيرها من الفلسفات الأخرى .

وهذا يفسر لنا رؤية لوكاتش التي تدرس الفن في علاقته بالبنى المختلفة للوجود للإنسان . فهو حين يتناول رؤاه وبمعناها في المجالات المختلفة لتقيد الألبس وعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ والفلسفة ، إنما يدرس الإنسان في وحدته الجبلية بما هو ذات موضوع ، متأثراً في ذلك بفلسفة هيغل ، التي كانت القاسم الأعظم في جملة المؤثرات التي أثرت في تكوينه الفلسفي والجمالي . ولهذا فقد حاول لوكاتش أن يطلق الجدل المهيغل في مجال لفظة الفن وعلم الجمال ، فيبحث في الانعكاس ، وناقش فيه طبيعة العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ، حتى توصل إلى الواقعية منهجاً جالياً يفسر به الأعمال الأدبية من منظورين إلى توماس مان ، على أساس أن الشكل الفني هو أحد العناصر الاجتماعية في العمل الأدبي .

عرض لرسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث / رمضان بسطاوي محمد إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وموضوعها : « الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش » . وتتناول الدراسة العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش في علم الجمال ، مع مقارنته بجهود عدد من المفكرين ، مثل : لوسيان جولدسمان ، وبيير ماسيري ، والتوسير ، وهربرت ماركيز .

وكانت لجنة المناقشة تتكون من الدكتور أميرة حلمي مطر ، أستاذة الفلسفة بالكلية مشرفاً ، والدكتور عبد التميم تليمة ، أستاذ النقد الأدبي بالكلية ، والدكتور صلاح نصصه ، أستاذ مناهج البحث وفلسفة العلوم بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية . وقد حصل الباحث بهذه الرسالة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

## الرؤية الجمالية

لدى جورج لوكاتش

( ١٨٨٥ - ١٩٧١ )

للثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتصعدة وشروط تطورها . وبناء على هذا قرر هيغل أن الفن هو أحد أشكال الكشف الذاتي للروح المطلقة ، إلا أنه يستدرك بأنه لا يمكن لكل القضايا أن تجد مخرجاً وتتحلل في الشكل الفني ، وأن القضية تنحصر في أن الفن يعبر عن الحقيقة في شكل محدد شعوري ، وهو بهذا يختلف عن الفلسفة ، التي تعتمد على التصورات .

ومن هذه النقطة يبدأ لوكاتش تطوير أفكار هيغل في علم الجمال ، مستفيداً من إنجازات بعض العلوم ، مثل : علم اجتماع المعرفة ، وعلم التكوين .

ولذا نحن قارنا بين جهود كانت وهيجل ولوكاتش في علم الجمال ، سنجد أن رؤية كانت وهيجل للجمال وفلسفة الفن تأتي نتيجة تالية للمنهج العام ، ومرتبطة بالبيئة الأساسية لنظريتها إلى الوجود والإنسان . ولكن أهمية لوكاتش تنبع من كونه لا يؤسس ملجأ ، وإنما يحاول أن يجد منهجاً ، يدرس من خلاله

يمكن تلخيص اتجاهات علم الجمال في مبادئ رئيسيتين هما : المبدأ الحسي الاستطعي ، والمبدأ الوظيفي الأخلاقي . وهذا التقسيم مرتبط بالعلاقة المتبادلة بين الفن والأخلاق ، التي تفصح عن مضمون الفن ، ووظيفته الاجتماعية . وعلى الرغم من أن هذه القضية - قضية الفن والأخلاق - قد بحثت منذ أقدم العصور ، إلا أنها حين نجد كثيراً من الرؤى التي تؤكد أهمية الفن في تربية الفرد جالياً ، وتنمية ذوقه وإدراكه ، فإن أهمية هذه القضية لا تظهر إلا في مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة ، حيث يتكشف دور الفن وتأثيره الفعال . ويكاد يكون « هيغل » من أبرز الفلاسفة الذين حاولوا تحليل الظواهر الاجتماعية - بما فيها الفن - من خلال منهجه الجدلي ، دون أن يفصل العناصر الاجتماعية بعضها عن بعض . ولذلك فلقد حلل الفن وصلاته بمختلف أشكال النشاط الإنساني ، ونتيجة لذلك ، تم الكشف عن مختلف المجالات



الأساسي « الوجود والزمان » هو محاولة للإجابة عن التساؤلات التي طرحها لوكاتش في كتابه « اختراخ والوعي الطبقي ».

والسؤال الآن ، كيف يمكن دراسة مفكر مثل لوكاتش ، متعدد الاهتمامات وغزير الكتابات ؟ وهل يمكن دراسة كل القضايا التي اهتم بها ؟

والواقع أن ادعاء دراسة لوكاتش مكملاً فيه قدر من المبالغة ؛ لا لأن لوكاتش متعدد الجوانب والاهتمامات فحسب ، ولكن لأن كتاباته غزيرة ؛ فهي تصل إلى اثنين وثلاثين مؤلفاً تقريباً ، ولا يمكن دراسة أعماله بمزول عن الأبعاد التاريخية التي أنتجتها ، لاسيما أن كثيراً من أعماله هي ردود أفعال تجاه أحداث العصر السياسية والفكرية والاجتماعية ، وذلك كله مستحيل في هذا الجهد . ومن ثم فقد ركزت الدراسة على العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية في النقد الأدبي وعلم الجمال .

والرسالة تتكون من سبعة فصول ومقدمة وخاتمة . وقد حاول الباحث أن يقدم لوكاتش بوصفه فيلسوفاً في الفصل الأول والثاني ؛ لأن هناك صعوبة كبيرة في الكتابة عن رؤاه الجمالية دون الكتابة عنه بوصفه صاحب فلسفة في الجدل والاختراب ، لاسيما ولوكاتش ينظر إلى الفن بوصفه علاقة تنصع عن نوعية إدراك الإنسان للعالم . ومن ثم فإن نظره إلى الفن تمثل جزءاً من منهجه الجدل العام . ومن هنا تناول الفصل الأول حياته ، وتطوره الفكري ، والمراحل المختلفة التي مر بها ، وهي : مرحلة النقد الأدبي ، ثم مرحلة الماركسية والجمالية ، ثم مرحلة النظرية الجمالية . وفي هذا الجزء أيضاً عرض لأهم كتابه ، وبحث في مصادر فلسفته ، وهي الكانطية الجديده ، وفلسفته لكانط ، وفلسفته الماركسية . وحتى لا ينضف هذا الجزء عما يليه من أجزاء ، فقد اعتد - على الطبعات الحديثة من أعماله ، التي تحفل بتجديده على أعماله المختلفة ، مع الاستفادة من آراء الباحثين حول مواقفه السياسية والفكرية .

أما الفصل الثاني فيتناول الجوانب الإيديولوجية والأصولية لرواية

الثقافية ، وروية في تجاوزهها . أما الدوافع الموضوعية فترجع إلى أن الواقع الثقافي يشهد في الآونة الأخيرة طرساً فكرياً لمدارس نقدية كثيرة ، هي بمثابة أدوات نظرية تتيح للباحثين قدرة أكبر في تحليل النص ، مستفيدة من إنجازات كثير من العلوم ، مثل علم اللغة ، والأنتروبولوجيا ، والعلوم الاجتماعية والنفسية . ويرى الباحث أن فرضي نظريات هذه المدارس النقدية والاجتماعية دون تتبع الأصول الفكرية لها ، يظل عوالات ناقصة ؛ إذ إن هذه المدارس النقدية جزء من أبنية فكرية لها أصولها الاجتماعية والتاريخية . وهنا يأتي دور الباحثين في ميدان الدراسات الجمالية في إكمال هذه النقص ، من خلال الدراسة العلمية لهذه الاتجاهات ، حيث يتم الربط بين ما تطرحه هذه الاتجاهات من خطوات إجرائية في النقد الأدبي ، وما تنطوي عليه من محتوى - فكري ومعرفي . وحل سبيل المثال نجد أن رؤية هيجل للفن قائمة على أساس من لتجديد الجدل ، ومرتبطة بتطور هذا النتيج ، وتغيراته الكيفية ، وتنقصاته الداخلية . كذلك فإن رؤية سارتر وفرويد مرتبطة بأوتس الارتباط بفلسفتها في المعرفة والوجود ؛ ولا يمكن - مثلاً - نقل نتائج سارتر الإجرائية في النقد الأدبي ، دون تحليل قضية التحويل وعلاقتها بعلم الجمال الفينومينولوجي ؛ أي دون تحليل الأصول الفكرية له .

وجورج لوكاتش يعد واحداً من أهم الأصول الفكرية التي اعتمد عليها كثير من الاتجاهات المعاصرة في نظرية الأدب وعلم الجمال ؛ فلقد أشار لوسيان جولدمان في أكثر من موضع من كتابه ( نحو علم اجتماع للرواية ) إلى أهمية لوكاتش في تأسيس ما يسميه بالبنوية التوليدية ، وفي التحليل الاجتماعي للأدب ، وفي دراسة لبنية الوعي الإنساني ، وفيه بين أربعة أنواع منه ، هي : الوعي الزائف ، والوعي الحقيقي ، والوعي المجرى ، والوعي للممكن . ولقد استخلصت هذه الأنواع من الوعي في كثير من الدراسات المعاصرة في الإيديولوجيا ، وسوسيولوجيا الثقافة ، والوجودية . كذلك اعتمد لوكاتش بدراسة تشيؤ الإنسان في المجتمع الاشتراكي والرأسمالي على السواء ، حتى إن جولدمان يعد كتاب مارتين هيدجر

ويكن أن يعد لوكاتش امتداداً لهيجل في اهتمامه بالشكل الفني من حيث هو تعبير عن الواقع الاجتماعي لمصر ما ؛ ولكن سيضع لنا نماذج لوكاتش من هيجل في تطويره للأفكار الأخير ، وعملته تجاوزه مثاليته . فصل الرمز من إدراك هيجل أن التقسيم الرأسمالي للعمل هو أساس نثر الحلية الحديثة ، فقه لم يدرك ما يحظى ورواه من علل سلبية واجتماعية . ولذلك يفرق لوكاتش بين الرواية وللحكمة ، على أساس أن للحكمة هي التصوير الحكائي للمجتمع في مجمله ، وأن أيها تعبير عن الكلية الاجتماعية ، التي الرواية هي الفن المقابل للحكمة ، التي يميز عن التناقض بين الذات الفردية والموضوعية الاجتماعية .

والواقع أن لوكاتش يمثل جزءاً من للنخ العالم الذي يسود الفكر الأدبي المعاصر ، والفكر الألماني على نحو خاص ، بحيث لا يمكن فصل أعماله عن للنخ الحضاري والثقافي الذي كانت تعيشه ألمانيا في بداية هذا القرن ؛ فكتابات لوكاتش خرجت وسط حوار التظليل الألمان حول قضايا الفكر والفن والسياسة والأخلاق . ومن ثم فإن عروله إلى الماركسية وتقدمها لها ، كان أمراً طبيعياً ومرتبطة بما يمر به موطنه للنخ الذي كان جزءاً من إمبراطورية تضم للنخ والنساء .

ولقد كان جزء من مهمة هذا البحث ، توضيح دور الظروف الاجتماعية والتاريخية في كتاباته السياسية والأدبية ، خصوصاً أن بعض الباحثين يكتولون له الاتجاهات بالمركبة والتحريرية . وللسلك فيلن المنهج الاجتماعي ، الذي لا يفصل الفكر عن الواقع في مختلف مستوياته السياسية والإيديولوجية والاقتصادية ، كان ضرورة تفرض نفسها على البحث ، بغية الوصول إلى فهم أعمال لوكاتش . والمنهجية أن الدوافع وراء هذا البحث نوعان : دوافع ذاتية ، متصلة بالبحث ، ودوافع موضوعية ؛ تصل بالواقع الثقافي الراهن . أما الدوافع الذاتية فهي خاصة بالبحث ، الذي وجد نفسه موزعاً بين النظر إلى مشكلات الواقع الاجتماعي والثقافي نظرة علمية ، وتضخيم المشكلات الأخلاقية التي تنسم بالثقافة ؛ فوجد في هذا الفكر - لوكاتش - تجربة ومحاولة لمواجهة هذه

الجمالية، كما تظهر في الجدل والتشويش ويتبع الباحث قضية الاغتراب والتشويش لدى لوكاتش، مع مقارنتها بنصوص هيجل وماركس؛ وهذا وارد في كتاب لوكاتش الاساسي (التاريخ والوعي الطبقي)، الذي يتحدث فيه عن الاغتراب والتشويش ووعي البروليتاريا، ويدعمه بقده للفكر الغربي. وأهمية هذا الكتاب لا تنبع من أهمية الموضوعات التي يطرحها فحسب، بل من الضجة كذلك التي أثارت حوله، وجعلت لوكاتش يقدم نقدا ذاتيا لما ورد في الكتاب من أفكار تختلف مع وضعية إنجلز وتتفقه. وقد نه الباحث إلى ضرورة أن يؤخذ هذا النقد بكثير من الحذر؛ لأن لوكاتش عاد نقى هذا النقد الذاتي، وقال إنه حدث لأسباب سياسية. والواقع أن هذا التناقض في بعض كتابات لوكاتش قد جعل الباحث يعتمد بشكل أساسي على نصوص لوكاتش نفسها، لتحليل الاتجاه السائد في تفكيره.

أما الفصل الثالث فهو بمثابة مدخل إلى المبادئ الأساسية التي تستند إليها رؤية لوكاتش في علم الجمال. وفي التمهيد الخاص بهذا الفصل، يحاول الباحث أن يقدم عرضاً سريعاً للرؤية الماركسية للفن، لاسيما أن كثيراً من رؤى لوكاتش تنطلق من تحليل نصوص ماركس وإنجلز، ولأنه استفاد من النظرية الماركسية في كثير من مفاهيمه الجمالية، مثل النمط، والانحياز، والواقعية في الفن. وقد توصل الباحث إلى أن آراء ماركس وإنجلز حول الفن، معظمها إشارات وملاحظات عامة، تقتصر على التشكيل في الفن، أو نظرية أبنية متكاملة، على عكس هيجل، الذي نعتز لديه على منطبج جمال متكامل، يرتبط بمجموع مفاهيمه من خلال الجدل الهيجلي، الذي يربط المنطق بالتاريخ.

وفي هذا الفصل نتناول الموضوعات التالية: الطبيعة النوعية لعلم الجمال عند لوكاتش؛ مفهوم الجمال؛ الانكسار في العمل الفني؛ علاقة الشكل بالمضمون في العمل الفني؛ الشكل والإيديولوجيا، وظيفة الفن. وفي ختام هذا الفصل يقدم الباحث نموذجاً لبعض رؤى النظرية في علم

الجمال، من خلال شرح جماليات السينما لديه.

أما الفصل الرابع، فيتناول العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية. وهذه العناصر تتمثل في الكلية في الفن، ونظرية النمط، والتاريخية بوصفها مقولة جمالية، والواقعية من حيث هي منتج جمالي تفسر به الأعمال الأدبية. وفي ختام هذا الفصل دراسة لمقولة التماثل بين اللامتناهين، بوصفها مقولة إجرائية تعبر عن الجانب الجدلي في نظرية النمط في الأعمال الفنية، لاسيما أعمال الموسيقي المجرى يلا بارتوك. وهذا الفصل، مع الفصل السابق عليه، هما جوهر موضوع البحث.

أما الفصل الخامس فيتناول الجانب التطبيقي لرؤية لوكاتش في مجال الرواية الأثيري، وفيه يتم تحليل الأصول الاستيعابية لنظرية الرواية كما تبدي في أعماله النقدية، مثل: «الرواية التاريخية»، و«الكتاب والنقد»، و«الرواية بوصفها ملحمة البورجوازية»، و«دراسات في الواقعية». ويتناول هذا الفصل علاقة لوكاتش بالنقد الأدبي ونظرية الرواية.

وفي الفصل السادس استعراض لأثر لوكاتش في الفكر الجمالي المعاصر، من خلال عرض لتجاهلات النقد ونظرية الأدب في القرن العشرين بشكل سريع، يحدد فيه موقع لوكاتش منها، ثم نعرض للحوار الفكري الذي دار بشكل مباشر وغير مباشر بين لوكاتش وغيره من المفكرين، مثل إرنست فيشر، وروجر جابرييل، وبيير ما شيري، وألوتير، ووالتر بنيامين، وبريخت. ثم يطرح الباحث نموذجين للفكر الجمالي المعاصر من خلال مقارنة تفصيلية بين لوكاتش وهربرت ماركيز، ولوكاتش ولويسيان جولمان، الذي تقدم دراسة طويلة عنه، على أساس أنه أحد الذين تأثروا بأفكار لوكاتش وطوروها.

أما الفصل السابع فهو يمتدح على رؤية نقدية لفكر لوكاتش الجمال، وفيه محاولة

للإجابة عن السؤال الجوهرى، وهو: هل قدم لوكاتش منهجاً جمالياً ماركسياً أو هيجالياً؟

والخاتمة تعرض لأهم نتائج البحث وهي:

١- إن لوكاتش في رؤيته الجمالية للفن يحدد لنا السمات النوعية التي يتميز بها الفكر الجمالي المعاصر. ويظهر هذا بشكل واضح في اهتمامه بتاريخ الفن وتطوره، وتطور أشكال الأدب على وجه الخصوص، من الملحة إلى الرواية، وخصائص الرواية النوعية، التي تمكّن التغيرات التي تطرأ على البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البشري. وقد استخلص لوكاتش من دراساته الجمالية حقيقة بسيطة، مؤداها أن الأشكال الفنية هي التي تجسد شكل الحياة الحديثة التي نعيشها؛ فلقد عقد مقارنة بين الجوانب الجمالية في الشكل الروائي ولغاط الحياة الاقتصادية في المجتمع، وتوصل من خلال هذه المقارنة إلى أن شكل الرواية هو نفسه شكل البناء الاقتصادي للمجتمع.

٢- أما عن التساؤل حول انتهاء لوكاتش للمهيلة أو الماركسية، فلقد حرص الباحث على عدم وضع لوكاتش في تصنيف جاهز وجعل بشرط البحث العلمي، الذي يبنى وجوده أطر جاهزة يفسر بها البحث معطيات بحثه، لكن يمكن القول إن الجوانب الهيجلية في فكر لوكاتش هي مبادئ منهجية يتشلى بها لوكاتش في بحثه الجمالية الفلسفية. أما الإشارات الكثيرة التي نلقى بها في كتاباته إلى الماركسية فهي بمثابة تطبيقات أصيلة يستعين بها في شرح الفكر الجدلي.

ولكن لا يمكن إطلاق تمت الهيجلية على أعمال لوكاتش بكل ما يحمل من معنى، لأن لوكاتش قد بذل جهداً كبيراً للتخلص من مثالية هيجل، وإضفاء طابع مادي عليها.

٣- إن إنجاز لوكاتش الاساسي يتضح لنا حين يذهب إلى القول بأنه لا توجد علوم جزئية يتفصل بعضها عن بعضها، مثل علم الفنون، أو الاقتصاد، وإلّا يوجد علم واحد فحسب، هو علم التاريخ الجدلي لتطور المجتمع في كلته. وكلية المجتمع لا يمكن إدراكها على المستوى المعرفي، إلا إذا كانت الذات التي تطرحها ذاتاً كلية. وهذه

النظرة الخاصة بكلية الذات والموضوع تتمثل في الطبقة الاجتماعية . وهكذا عمن لوكاتش مفهوم الكلية كما يتجلى عند هيجل ، إضافة كلية الذات أيضا ، التي تقوده إلى دراسة الوعي الطبقي .

٤ - من إنجازات لوكاتش أيضا دراسته للعلاقة بين الطبقة الاجتماعية وأعمالها الثقافية ، من معرفة ، وفن ، وأخلاق ؛ أي

بين الطبقة ونظرتها إلى العالم التي تتمثل في هذه الأعمال الثقافية ، بحيث يصبح الوعي الطبقي لديه قاعدة إسناد للأعمال الثقافية التي تنتجها الطبقة ، والتي يمكن أن توافق - من الوجهة الفعلية - موقفاً نظرياً للطبقة . في عمليات الإنتاج . ولكن لوكاتش لم يستكمل هذا الإنجاز في دراسة العلاقات الوظيفية بين الطبقات الاجتماعية وإبداعاتها الثقافية ؛ وهو ما يطلق عليه الآن اسم « علم اجتماع المعرفة » .

• - إن فلسفة الفن عند لوكاتش قد أوضحت الطابع الاجتماعي والمعرفي للفن ، بوصفه وسيلة من وسائل الإدراك التوسعي للعالم . ويمكن أن تضيف طلبها وجوداً للفن عند لوكاتش ، لأنه ينظر للفن بوصفه وسيلة لتفتح إمكانات الإنسان الكاملة فيه ، وإظهار قدراته المبدعة ؛ فهو يقول لنا إن الفن العظيم يجعل الأعمى يصر ، والأصم يسمع .



بسم الله الرحمن الرحيم



# دار التراث العربي

للطباعة والنشر والتوزيع

أصحابها:  
أحمد حمدي أحمد شعبان

ميدان الشهيد الحسيني - ١٣ سنة الصداقة - ميدان الأزهر  
ت ٩٣٦١٤٥ - جين تجاري ٨٣٣ ١٤٤٤ - جيل صريخ ٥٣٧٩

## تقدم

- ١. الوجيز في الفقه  
لإمام أبي هاشم الفراء محقق الأستاذ محمد موسى محمد
- ٢. إغاثة اللهجات  
لإمام ابن القيم
- ٣. حياة الصحابة  
٣ أجزاء للكاتب لبيد
- ٤. من وصايا القرآن الكريم  
جميع وتعليق محمد الزور أحمد البناحي
- ٥. مختصر تفسير ابن كثير  
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابري
- ٦. مدارج السالكين  
٣ مجلدات للإمام ابن القيم
- ٧. صفوة التفاسير  
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابري
- ٨. مختصر تفسير الطبري  
٤ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابري

## • مصاحف •

من جميع المقاسات والمنطوق

## • تفاسير القرآن •

ل مؤلفين من مختلف العصور

## • كتب الحديث •

## • كتب التصوف •

## • كتب الفقه •

ترسل قوائم مطبوعات الدار لمن يطلبها

the point of view of a different cognitive discipline, in this case sociology.

**Dish** starts by noting that two different, though interdependent, tendencies have governed the development of linguistic research: discrimination and integration. Both are in fact but two faces of one and the same coin, aiming at developing and modernizing research into language. The writer then refers to ethnomethodology as the latest cry in the field of sociological study of language during the last two decades. Sociologists have lately started to take interest in this new branch of research. The main problem posed by ethnomethodology is to reveal the common basis of language and society; in other words to reveal the principles dominating the relationship between social structures and linguistic structures. The way to achieve this goal is to identify comparable units in each, showing their interdependence and interaction. Neither the sociolinguistic approach, nor the anthropological approach, has managed to account satisfactorily for all aspects of the phenomenon of language. This is due to their limited scope and to their failure to see the socio-cultural character of language in all its complex totality, as well as failure to grasp the way its functions are performed. Hence the emergence of 'The Sociology of Language' which seems to be more connected with cognitive and methodological frames of reference in sociology. This may be regarded as a reaction to the positivistic philosophies of the nineteenth-century. It may also be due to the scientific, intellectual and theoretical difficulties confronting the interaction of symbols. Finally, it may be due to the appearance of a large number of social problems with an ever-quickenning tempo needing to be handled immediately without reference to their historical roots in the past or to their relationship with other problems.

Ethnomethodology regards the language of daily life as an essential factor in the formation of a social system. This kind of usage is therefore the subject of an intensive study seeking to shed light on symbols, signs and meanings as components of a social structure affecting both individual behaviour and social interaction. Nevertheless, the fact remains that the aspiration of ethnomethodology to cover all kinds of sociolinguistic problems is still hampered by the absence of adequate means.

Last, **Mustapha Sefwan** writes of 'The New in the Science of Rhetoric' giving the final touch to this issue and establishing a link between the question of modernity in language and in different literary genres.

**Sefwan** notes that the theory of 'forms' such as metaphor, simile, figures of speech, metonymy, etc., has undergone no radical change throughout the centuries, due to its attachment to the belief that the function of language consists in giving expression to things and to meanings preceding them. **Hegel** went some way towards challenging this belief demonstrating that things or particulars have no existence apart from language or universals. His criticism, however, was not such as to change a long-cherished belief sanctioned by time. Only with **Saussure** did it become recognized that language was a system in which the signified depended on the relationships between its functions. These relationships were either diachronic or synchronic. Following in the steps of **Saussure**, **Roman Jakobson** managed to replace the old division based on two linguistic axes: the diachronic and the synchronic. Nevertheless, some of **Jakobson's** phrases - according to **Sefwan** - would produce the impression that falling under either heading was dependent on the relations between things. It was **Jacques Lacan** who effected a total liberation of forms from such enchainment.

With the above-mentioned studies we conclude our presentation of the question of modernity, in all its ramifications, on the theoretical level. The forthcoming issue of **Fusul** will feature further studies, treating of the manifestations of modernity in contemporary Arabic literature. The present issue concludes with a critical experiment conducted by **Fatma Ghannoul** seeking to fix some traits of modernity in the poetry of **Mohammed Afifi Mattar**, as well as a contribution to **The Literary Scene** section, by **Fadwa Malati - Douglas**, dealing with the manifestations of modernity in the new Arabic novel as exemplified in the work of **Youssef al-Kabed**. Both papers - we are glad to testify - are examples of the concurrence of modernity of literary criticism and modernity of a literary text: a happy marriage of modern subject-matter and modern medium is here consummated to the enrichment of both.

Translated by  
MAHER SHAFIK FARID

maintains that Arabic has always been one language, up from the time it was first spoken by Arabs to our present day, despite all changes of vocabulary and style. These changes, however, are to the credit of the language testifying as they do to its diversity and variety.

'Al - 'Asad claims that creativity in language could only be achieved by one thoroughly versed in it, with a firm grasp of its etymology and grammar. Long experience in writing cannot replace the need for knowledge of the medium: to dabble in writing in the absence of a thorough knowledge of its secrets, different usages and traditions is merely to heap one layer of ignorance upon another and leads ultimately to stagnation, a natural product of the lack of knowledge and of failure to be open to whatever is new and fresh. In its vocabulary, syntactical structures and styles, the language has managed through the centuries to grow with time and to meet the needs of modernity in each age at the same time as it struck a balance necessary for particularity and distinction. It was through it that a writer's personality, as well as the character of a whole nation, could assert itself.

'Al-'Asad then reviews the process of modernization that took place when language was confronted, in the modern age, with political, social, and economic issues, with issues pertaining to education, science and technology, and finally with issues of a literary and artistic nature.

Next, there is *Tammam Hammam's 'The Arabic Language and Modernity'*. At the beginning of his study, the writer dwells on the different significations of the concept of modernity in accordance with its specific contexts. To him, modernity in a historical text is connected with time; in a text of social reform with change; in an artistic text, a piece of scientific research or industry with innovation. From the point of view of the religious institution, modernity is linked with innovation: innovation is often misguided and hence punishable by the fires of hell. Some religious thinkers, however, have defended what they called a good innovation produced by the needs of the age. As for the domain of customs and traditions, modernity is looked askance upon and is often designated as a 'vogue' or a 'fad'. The upshot of the above is that the concept of modernity has various shades of meaning, eliciting various responses, in the different domains of human activity.

Hassam concedes that the development of language is an inevitable process. A case in point is the changes, phonological, semantic and syntactic, that came over Arabic throughout the centuries. The relationship

between modernity and language, however, is not confined to this: it is to be seen on the other levels related to the way language is regarded. Hassam reviews different methods of considering the phenomenon of language: there is the historical approach, the methods of Saussure and of the American linguists Bloomfield and later Chomsky. There is the School of Copenhagen, the School of Prague etc... On the other hand, the writer reviews different grammatical and linguistic approaches to Arabic and their bases: induction, classification, abstraction, determinism, the descriptive method, linking sound with sense, comparison, writing histories of language, interpretation, verification of conclusions and other methods employed by modern scholars in the field of the study of Arabic.

The third contribution to this group of studies is 'The Arabic Language: Subject and Medium' The writer, 'Ahmed Muhsin 'Omar, views language from two different angles: as a medium and as a subject. Modernity of language as a medium is dependent on its ability to provide speakers of a given tongue with the means to express their needs adequately and forcefully. On the other hand, understanding of language as a subject is to be judged within the framework of a given era, taking into consideration any linguistic studies that may be carried out in other languages. Omar notes that language as a medium has receded in the modern age with language as a subject coming to the fore.

Language as a medium suffers - according to the writer - from various forms of distortion and disfigurement. It is also excluded from many a serious domain. Omar proposes a number of measures capable of getting language as a medium out of its present rut. On the other hand, the Arabic language, as a subject, has progressed with the progress of linguistic studies all the world over. The study of language for the sake of learning may have made a remarkable advance, but language for use, or functional linguistics, still lags behind, as far as Arabic is concerned. The great challenge facing Arab linguists at the present time is how to restore the effectiveness of Arabic and how to present it to learners and readers in a modern dress. According to the writer, this can be achieved only through the foundation of an 'Arab Center for Applied Linguistics' undertaking to handle all practical problems rendering Arabic incapable of performing its vital duties in all walks of life.

We next come to Mohamed Hâfiz Diâb's 'Ethnomethodology: Notes towards a Sociological Analysis of Language'. This takes us to another domain of linguistic research, in which language is viewed from

productive of that ideology and of its mechanisms. Thought therefore - as far as its content is concerned - constitutes an ideological body. From the point of view of its instruments, it is an intellectual structure based on mental principles, concepts and mechanisms. Analyzing the concept of creativity, 'al-Jāhīlī' concludes that it has two basic traits: innovation and originality. Innovation in art and philosophy corresponds to making new discoveries in science, whereas originality in the first two corresponds to the verifiability of the latter. Any creation has therefore to be both original and new; it is a discovery that is also verifiable.

The writer goes on to epistemologically analyze modern and contemporary Arab discourse as a bearer of thought. He claims that it has made no real progress in any of its various fields, ever since it started to call for a renaissance. This - according to the writer - is put down to the fact that the mechanism productive of this thought is always dependent on previous models as a frame of reference.

It also tends to deal with mental possibilities as if they were actual facts. Memory and emotion in it often usurp the place of reason. Hence Arab thought remained torn between two poles of an Arab Islamic past and a European present. Its concepts were therefore derived from a reality not representative of the "here" and "now". In time, these concepts turned into declamatory "substitutes" for reality, instead of being-as they should have been- functions of a real *donnée*. In this way, the Arab self lost its independence in the context of history and remained subject to a foreign model - an Arab past or a European model - enchainé to the mechanism of thought engendered by either.

In his diagnosis of present Arab culture, 'al-Jāhīlī' records the existence of three cognitive systems: (i) a linear system represented by the Arabic language and the sciences attached to it. It consecrates a vision of the world based on discontinuity and the lack of causality (ii) a gnostic cognitive system, a view of the world based on participation and continuity (iii) a scientific cognitive system based on the system of causal connections.

'Al-Jāhīlī' concludes that the crisis of Arabic thought is basically cultural. It has-right from the beginning-been connected with politics rather than science, and subject therefore to the vicissitudes of the former. In order to transcend this crisis, the present and the past have to be reconstructed and integrated. Elements of the past should be taken to pieces and re-arranged in such a way as to produce a new culture capable of

giving rise to a real renaissance.

In harmony with 'al-Jāhīlī's' paper, as far as their starting-points are concerned, is 'Anwar 'Abdel Malik's "Creativity and the Civilizational Project". He starts by asserting that the shift of focus from the problem of tradition and innovation to that of copying and imitation as opposed to creation is basically a shift from servile subjection to the West to a movement in the direction of liberation, sovereignty and carving a distinguished place on the map of the world. According to 'Abdel Malik, the concept of creativity has crystallized recently in the form of a much used term. From the point of view of content, however, it has always been there, disguised under other names, in eastern centres of civilization as well as in the socialist countries of Europe, at a time when the main concern of these peoples was to catch up with the achievements of an advanced industrialized West. This historical phase, however, has witnessed a number of defeats and setbacks, especially in the period extending from the Chinese Revolution of 1949 to October 1973, leaving the strategic goal of these nations still largely unrealized.

Creativity - according to the writer - is mainly a product of subjective particularism. It seeks to create new and original contents facing the problems of modernization. Hence 'Abdel Malik's idea of a civilizational project. He concludes that the latter combines comprehensiveness, historical particularism, the challenge of the present and a vision of the future. It gives precedence to a deeper dimension over immediate exigencies.

The Arab civilizational project - as outlined by the writer - has many components and a number of characteristics. It is capable of mobilizing the historical continuity of the nation. It replaces diversity and dissension by unity and solidarity; strategy takes precedence over tactics. As for authority and its place in this project, it will not be a means of suppression by any one minority but a melting-pot containing all the potentials of different schools of thought and social classes.

Thus end the studies concerned with the concept of modernity and the problems it poses both in its historical context and in our living experience. Next, the present issue of *Fusus* presents a number of studies, of a more specialized nature, seeking to gauge the dimensions of modernity within the framework of language.

First in this group is Nasser al - Din 'al-Asad's 'The Arabic Language and Issues of Modernity'. The writer



to the fact that the innovators mastered the sciences and literature of the modern West. Admiration for the West, however, was not as strong in the field of literature as it was in other fields. This was due to the fact that the Arabs have always taken pride in their language and in their poetic tradition. Since cultural infiltration is by its very nature slow and a matter of degree, Arab critics of the nineteenth century found it difficult to recognize the new western standards and to formulate them in an integrated form. Attempts to achieve this end, however, did not cease and ultimately bore fruit in the writings of the pioneers of the 'Renaissance'.

In contradistinction with this historical approach to the phenomenon of modernity in Arab critical thought, Awwar Luca's 'The Starting-point for Modernity: Place or Time?' calls attention to the influence of change of place on the act of modernity. The writer starts by challenging the theories of evolution current in the nineteenth century (Auguste Comte, Darwin, etc ...) as well as temporal definitions of modernity oblivious - in his opinion - of the fact that the European Renaissance, which produced the concept of modernity, sought inspiration in an ancient heritage and set its potentials free. Luca then asks: could not the current of modernity be set by a shift in place? The answer in the affirmative is borne out by the fact that the European Renaissance was the product of the flight, in the fifteenth century, of Greek scholars with their manuscripts to Italy following the fall of Constantinople in the hands of the Turks. On the same analogy, the writer seeks to trace the phenomenon of modernity in the Arab world as exemplified in the experience of Refa' al - Tahtawi, a pioneer Arab who landed in Marseilles and recorded his impressions of the first scene his eyes caught sight of as he sat in a café. Luca examines the text in which al - Tahtawi records this experience. He reads it in the light of al - Tahtawi's life journey to integrate his cultural and civilizational character. The rise of al - Tahtawi's sense of modernity and his journey in space are compared with what the French psychologist Jacques Lacan calls 'the mirror phase'.

From this review of al - Tahtawi's experience, Luca concludes that the current of Arab modernity is best represented by those who - like al Tahtawi - travelled in space reviving their native tradition - through cultural interaction with a foreign milieu - in response to the needs of mental and spiritual development. Since the starting-point of modernity is a shift in place, the great gap that remains to be filled is one related to the return journey: how to accommodate the work of pioneers, both in the domains of artistic creation and in

translation, to the needs of the masses in our present society.

Following this attempt to gauge the dimensions of modernity in our literary life, Mohamed Mustafa Badawi writes of 'The Problem of Modernity and of Civilizational Change in Modern Arabic Literature'. The writer takes note of the ever-growing feeling on the part of Arab writers - starting from the early phase of the Arab Renaissance, - that they were committed to taking part in changing and developing their societies. This came as a reaction to an earlier phase in which the social role of literature was minimal; originality and creativity in poetry shifted focus to concentrate on skilful craftsmanship and interest in form to the exclusion of substance, rather than the exploration of fresh areas of the human experience. The use of tropes and flowery language came to replace the human experience and the awareness of change in the life and values of society. Arabic literature was then a fossil and a parasite: something subsisting on old models out of time. Modern Arabic literature was therefore an attempt to retrieve this lost sense of time. The very concept of literature changed approaching the Greek concept of *Mimesis* as developed by modern European critics. True innovation in literature came to be equivalent, necessarily and in various degrees, to bringing about a change in society, its civilizational values and its categories of thought.

The Arab man - of - letters, however, - as bound to use a language with a long literary history. He had to preserve its heritage through the generations, having become of necessity a force of fixity and preservation. Hence two opposite desires combatted in his breast: on the one hand he wished to innovate, to modernize and to change the life of his countrymen. On the other, he felt the strong grip of tradition and conservatism. Generally speaking, the development of modern Arabic literature took the form of a shift from the pole of conservatism to that of bold experimentation.

The concept of modernity is linked with the concept of creativity to the extent of being interchangeable on many an occasion. Nay, creativity - according to some writers - is a basic condition of modernity; according to others it is the other way round. Hence some of our contributors have chosen to approach modernity through the gates of creativity.

A case in point is Mohamed 'Abd al - Jabbir's 'The Crisis of Creativity in Contemporary Arab Thought'. It is a reading of the other face of the coin. To al - Jabbir thought is identical with the subject of thinking. It is a kind of ideology, as well as being the instruments

The papers mentioned so far have this much in common: they all seek to define a new vision and to lay its foundations. We then move to a second group of papers seeking to explore historical realizations of modernity, both in theory and in application. This group is motivated by the fact that modernity is at once a vision and a behaviour, enactable in time, so that each new era is an attempt to negate the one preceding it. Thus **Muhammad 'Abdel Mutallib**, author of *'Manifestations of Modernity in the Arab Heritage'* takes us back to the historical Arab experience, starting from the belief that time is a decisive factor in giving modernity its significance. By time, however, he does not mean the chronological sequence of events, according to which our daily lives are organized, but rather the quantitative accumulation of cultural, social and religious phenomena in a certain era. The writer discusses the views, nay visions, of historians and critics of literature of the relative ranks of the poets and their division into major and minor. He points out the attitudes of critics, linguists and grammarians showing their resemblances and differences. He also dwells on some aspects of modernity as manifested in the work of some poets of the Abbassid era. A number of texts are quoted in support of his claim, followed by a study of the artistic changes that came over the language, imagery and meaning of Arab poetry in that era. **Abdel Mutallib** concentrates on the far-fetchedness and obscurity of similes and metaphors in much Abbassid poetry linking this phenomenon with the wider range of subjects and the prominence of the 'I' in a sizeable portion of that poetry.

In addition to taking cognizance of the issue from a historical point of view, the ultimate goal of **Abdel Mutallib** is to reveal those aspects of modernity in the Arab heritage as could be introduced or partly introduced into the texture of our present consciousness, without being confined to them to the exclusion of other elements.

On much the same ground **Muhammad Fatah 'Ahmed's** *'Modernity from an Eclectic Perspective'* moves. The writer here traces the phenomenon of modernity in Arabic poetry with special reference to what was known in the Abbassid period as the poetry of *muwallidin* (innovators). The concept of modernity was then two-fold: on the one hand, it was positive, standing for innovation. On the other, it was negative, standing for the break with old models. It was in the framework of this duality - according to the writer - that the eclectic view, based on reconciliation of opposites, originated. The eclectic view, however, was also the product of another concept, namely historical

relativism in so far as the new and the old are concerned. The new was rationalized and justified; or it was made to seem inferior to the old; or it was regarded as analogous to it. **Fatah** traces the manifestations of this eclectic approach in the work of **Ibn Qutayba**, **'al-'Amidi** and **'al-Kasbi al-Jurjani**, among the ancient critics, commending in particular the views and attitudes of the latter. This eclectic tendency, however, was revived in the movement of Arab 'Renaissance' and the ones following it. It differed from the old eclecticism in matters of detail, but it was in agreement with it in all essentials.

**Fatah's** paper and the one preceding it assert that the question of modernity as such is not a new one: it has always been a besetting concern of Arab thought and criticism, though - of course - the way it was presented by modern Arab critics was not the same as that of their predecessors, due to the fact that they lived in a different age with new *dommées*.

Developing the same theme, but starting from the so-called Arab 'Renaissance', **P. Cachia** writes of *'The Development of Literary Values in the Nineteenth Century: Theory and Application'*. **Cachia** starts by challenging the view that contact with the West was the main reason for the changes of social life in Egypt, Syria and Lebanon, and then in the rest of the Arab world, in the nineteenth century. He believes instead that the formation of new values did not occur, in all domains of thought, as a result of direct contact with the West. No discernible trace of the western influence can be found in, say, **Rafiq al-Tahiri's** theory of literature, or in **Osman Jalil's** reading of **Bollan's Art Poétique** where the section concerned with the 'new' literary criteria was simply dropped by the translator. Most critics went on writing books and treatises on the old models (e.g. **al-Marmari**) and this was reflected in the poetic effusions of **'al-Barradi** and others.

All the same, **Cachia** calls attention to a phenomenon worthy of note: a number of writers - including **al-Shidyaq**, **al-Nadim**, **Gorgy Zeldan**, **Domitri** and **al-Muwallid** - despite their attachment to the Arab heritage - were responsive to western influences in their writings. Literature of *bad'i* (Tropes) dominated the first decades of this century, catering for the needs of a narrow circle, identical in formation and values. Things began to change, however, and this kind of literature had to abandon its place of prominence; its criteria being played out. It gave way to a new constellation of intellectuals who raised the banner of Arab "Renaissance" and spoke for a new era. This was partly due to the military invasion of the East by the West, and partly

On the other hand, modernity may take an ideological form. Barāda deals with the concepts of modernity in their emigration from their American-European dominant origins to our third world. In the absence of basic structures identical with those leading to the rise of modernity and modernism in Europe ( liberalism, democracy, rationalism, etc .. ) modernity in the East took an ideological form. It turned into a rhetoric seeking to make up for backwardness and the absence of progress.

The second section of Barāda's paper deals with the attitudes of Arabic literature to the issue of modernity. Two concepts of modernity, in an Arab context, are evoked: that of 'Abdullāh 'al-'Arāwī, a thinker, and that of Adonis, a poet-critic. Historicism is 'Al-'Arāwī's starting point, whereas Adonis' is modernity of artistic creation. As a matter of fact, all concepts of modernity in Arab thought and literature do boil down to one of two things: a utopian modernity based on rejection of the present, on innovation, on asking radical questions and on the human powers of creativity to get out of the present rut of modernity; or - alternatively - it is a dialectic modernity believing in change and in the need for practising ideological criticism from the point of view of historical Marxism.

Barāda concludes by calling attention to the necessity of a precise definition of the theoretical strategy of discourse in our writings, so that concepts and methods may be freed from 'innocent' loose speech and from 'glamorous' slogans of modernity alike.

While Mohamed Barāda dwells on the two basic trends of the concept of modernity in Arab literature and thought, Khāida Saīd, in a study of the intellectual traits of modernity in the Arab world, dwells on its creative aspects in an attempt to find roots for it in a real context. She therefore notes how discussions raged on the question of innovation in poetry in the fifties, claiming that this critical debate was the outcome of a radical change of outlook. The writer believes that the real achievement of Arab modernity lies in the fact that it made man the source of all criteria, rather than a slave to any imposed upon him from the outside. This is the significance of the work of Jibrān, of Taha Hussein and of 'Alī 'Abdel Rāziq. The first presented his readers with a new image of Christ as a self-transcending human being, in opposition to the old and traditional images of Jesus as the son-of-God. Taha Hussein and 'Alī 'Abdel Rāziq, on the other hand, asserted that man was the master of his heritage, and not the other way round. This was reflected in many domains and marked two main phases: the Arab 'Renaissance' in the late nineteenth century and the age of modernity in the

present era. The three men named above were the real initiators of modernity as a comprehensive movement of thought.

Modernity-within the framework of this movement was closely linked to creativity. It was both a criticism and a transcendence of the self. The introduction of the self was a major trait of the creative works produced by this phase, more prominent, perhaps, in poetry than in fiction. This achievement on the part of Arab modernists encouraged some currents of thought, to assume a philosophical role. On the other hand, the humanities were integrated into the literary text; the classical theory of imitation collapsed, with the collapse of prototypes in what was tantamount to a 'death-rebirth' myth, one that was common to Arabic literature from the fifties to the present day, embodying as it does a common national concern of a whole civilization. According to Khāida Saīd, the myth of modernity is an ever-generative movement, a constant dialectic representative of the state of mind of Arab society.

Next we come to Kamāl Abū Deeb's 'Modernity, Authority and Text'. The writer starts by rejecting the commonly-held belief that Arab modernity is a replica, or a tributary, of its Western counterpart. He seeks to deal with modernity as exemplified in the produced text. Like Khāida Saīd, he is all for a creative vision capable of effecting a radical change.

'Abū Deeb equates modernity with rejection of, and detachment from, authority. It is belonging to something outside its own fold; to something free from its sway. Freedom, in this sense, is an existential condition, not a goal to be approached. It is the very climate we breathe, not merely a desired destination. Modernity is representative of this tension between two forces: the refusal to set a goal, and the belief in the necessity of reaching one.

In rejecting authority, both political and social, modernity also rejects rigid prototypes. It is a struggle against the formulated and the codified. It is locked in mortal combat with a stronger foil and would not be contented with less than its assimilation and transcendence. In the meantime, it retains its basic separation from it. In all this effort, it seeks to produce a text combining movement towards a greater depth and openness to the outside world. 'Abū Deeb finds in certain texts by Adonis, al-Bayyātī, Mahmūd Darwish, Al-Sayyab, Salih 'Abdel Sabour, 'Abdel Mottī Elgizay and Youssef al-Khal adequate manifestations of modernity in contemporary Arabic poetry, supporting his theoretical formulation of the issue and showing it in practice.

# THIS ISSUE ABSTRACT

Within the framework of Cairo's First Festival for Arab Creation, held in Cairo from 23 - 31 March 1984, a symposium on the theme of 'Modernity in Language and Literature' took place. A number of Arab researchers, as well as orientalist, contributed papers covering various aspects of this vital issue, both thematically and in application. Naturally enough, we felt that such a fertile intellectual activity should be committed to paper and be made available, for perusal and study, to Arab and non-Arab intellectuals, anxious to be in touch with our current and pressing intellectual and literary concerns, in order to achieve a deeper and truer understanding of our reality and to encourage those creative forces seeking to re-formulate it and keep it on the right track.

Fussal decided therefore to print as many of these papers as its pages will contain, both in the present issue and in our forthcoming one. A number of papers, however, has already been printed by *Yabdi*, a monthly literary magazine appearing in Cairo, and a number of studies, not submitted to the above-mentioned symposium, have been included in an attempt, on the part of *Fussal*, to achieve a cohesive pattern of subjects in each issue. Consequently, the present issue will, be devoted to those theoretical questions pertaining to the concept of modernity in general, and to the questions of modernity in language, both methodologically and objectively, in particular. Applied studies of the manifestations of modernity in contemporary Arab literary genres will form the main substance of our forthcoming issue.

Critical thought is required, among other things, to define its concepts and to seek precision of terminology. This is a necessity dictated not only by the need for a firm grasp of terms and a unified frame of reference but also in order to clarify methods of thought and to

recognize their underlying epistemological assumptions. Mohammed Barāda's 'Some Theoretical Considerations towards the Definition of the Concept of Modernity', Which opens the present issue, seeks to supply this need.

Right from the beginning Barāda notes that the term 'modernity' goes beyond the domain of literature to refer to a certain life-style and a certain way of looking at civilization and evolution. The word 'modernity' acquired its theoretical significance only through a certain human and social pattern entirely different from earlier patterns, as from the nineteenth century in Europe. Hence the division of Barāda's paper into two sections.

The first section centres on the concept of 'modernity' on two levels: on the one hand there is the historical dimension of the *la modernité*, ever since it was used by some French poets and critics (Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Mallarmé, etc.) in a certain sense, not necessarily identical with those broad concepts of *la modernisme* as exemplified in society, in its liberal institutions and in its discourse. Hence the ambiguous and contradictory character of 'modernity', especially in connection with the historical and social dialectic. Modernism in the twentieth century, and in the last three decades in particular, is related to a post-industrial or a post-modern society. This has been reflected in the world economic system, technology and electronics, the standardization of culture through audio-visual means, the assertion of individuality and the tendency for enjoyment and consumption. Hence modernity acquired the sense of 'vogue' or 'fad', sought innovation for its own sake and to catch up with the ever-quickenning tempo of a consumer society, trivializing culture-and man in consequence - and stripping them of their critical and rebellious faculties.



# FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

**General Egyptian Book Organization**

---

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Editorial Secretariate:

**ETIDAL OTHMAN**

Lay Out:

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

## **MODERNITY**

**IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE**

**Part 1**

---

○ Vol. IV ○ No. 3 ○ April - May - June 1984

# فصول

مجلة النقد الأدبي

## الحدثة في اللغة والأدب الجزء الثاني

المجلد الرابع - العدد الرابع - يوليو / أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤

٤





# فصول

مجلة النقد الأدبي

## الحدائث في اللغة والأدب الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع • العدد الرابع • يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٤



# فصول

مجلة النقد الأدبي

## مستشار التحرير

ذك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد ليونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبى  
مصطفى سويق  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

## مكتير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

## السكرتيرة الفنية

عصام بهى

محمد بدوى

## تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

### - اللائحات من الخارج :

من سنة وثلاثة أعداد : ١٥ دولاراً أمريكياً . ٢٥ دولاراً  
الهيئة - مطابع إيليا

مطبعون هيري (البلاد العربية - ما يملكه ٥ دولارات)  
(أمريكا وأفريقيا - ١٥ دولاراً)

- وصل اللائحات على المطبعين هذا :

### ● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . خ .

طريقون الحقة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧١٥١٣٦

الإعلانات : يلقى عليها مع قيمة المثل أو متعديها للتعويض

### ١. الأسطر في البلاد العربية :

الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٥ دولاراً أمريكياً - طبعين  
ديار ومطبع - طبعين ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن - ١٠ ليرة - مصر - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ٤٠٠ ليرة - تونس ٢٠٠ ليرة - الجزائر ٢٤  
ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
لدى

### ٢. الاشتراكات :

- اللائحات من المطبعين

من سنة وثلاثة أعداد : ٥٠٠ قرشاً + مصروف هيري ١٠٠ قرش  
وصل اللائحات معاملة برقية حكومية

٤	أما قبل	رئيس التحرير
٥	هذا العدد	التحرير
١١	الشاعر العربي المعاصر ومظهره النظري للحداثة	صالح جواد الطمعة
٢٨	من سطور الحداثة في الأدب	محمد الحادي الطرابلسي
٣٥	المصوغ في الشعر	جابر صفور
٥٧	معنى الحداثة في الشعر المعاصر	إدوار الخراط
٧٨	قرامة في سلاسل الحداثة عند شاعرين	أحمد عبد المطلب حجازي
٩٧	من السجيتات	عبد الله محمد الفلماني
١٠٦	ما بعد القسرة الأولى ، الحداثة في شعر	خلقة سعيد
١٢٣	أحد عبد المطلب حجازي	هاني وصفي
١٣١	كيف يتلون قصيدة حديثة	فردوس عبد الحميد البهناوي
١٥٠	الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات	شارل تبال
١٥٩	- دراسة في مسرح « فرقة الحكواتي »	عمرى حافظ
١٨٠	حداثة المولد وما	مدحت الجبار
	عناصر الحداثة في الرواية المصرية	
	حداثة التفكير وحداثة الكتابة	
	مسرح المرأة وتوفيق الحكيم	
	وملكة الحزن	
	الحداثة والتجديد المكاني للرواية الروائية	
	مشكلة الحداثة في رواية الجيل المعاصر	

#### • الواقع الأدبي

١٨٧	جدلية الفرقة والجماعة	توفيق بكار
-----	-----------------------	------------

#### • مقابلات

١٩٨	تجيب محفوظ مبدا .. الأمانة وإعجاز الإعجاز	مصري حنونة
	في رواية « قلب الليل »	
	هاجس المسودة في قصص إميل حبيبي	
٢٠٥	قراءة نقدية في قصص	حسي محمود
	« الثورة » و « مرثية السلطان »	

#### • عرض كتب :

	المصورة في الشعر المصري	
	حتى آخر القرن الثاني للميلاد	تأليف : علي البطيل
٢٢٣	دراسة في أصولها وتطورها	عرض : عصام بيبي
	التحريك	
٢٣٠	النظرية والتطبيق	تأليف كريستوفر موريس عرض : سميرة سعد

#### • رسائل جامعية :

٢٣٥	الشعر في عصر ملوك الطوائف بالأندلس	
	الإلهام الرمزي في شعر المهاجر	عرض : شهاب أنس الوجود

٢٤١	كتشاف المجلد الرابع	
-----	---------------------	--

٢٥٥	ترجمه : ماهر شفيق فريد	This issue
-----	------------------------	------------

## الحداثة في اللغة والأدب الجزء الثاني

# أما قبل

.. فمن الكرامة الإنسانية أن يعمل الإنسان ، وأن يبذل قصارى جهده فيما يحقق الحياة ويضمن لها النماء والثراء ، وفيما يعود عليه وعلى الأجيال القادمة من بعده بالخير والمناخات - إنها خيرية الدورة الأبدية ، من الإنسان إلى الطبيعة ، ومن الطبيعة إلى الإنسان ، يؤدبها الإنسان بقدر ما يأخذ ، وتسخرها الطبيعة وفاء لمعطاه الإنسان . ولذلك قيل : « من زرع حصد » ، إنما من القائل - وكلنا نرصد هذه القول في عفوية وبساطة - هذه الدورة الطبيعية ، وتحقيقها لاستمرارية الحياة والإنسان جميعا .

ومع التسليم بأن العمل كرامة إنسانية فإن المرء يتردد كثيرا ، إذا ما تأمل ذلك القول الشائع ، في قبوله على علته . في البداية تطبق الصيغة المنقولة لهذا القول على عقله ، ويتكاد يحمله على الإذعان لها ، والتسليم بضمونها ، بما يتمثل فيها من معنى الختية ؛ فهناك زرع وحصاد ، أي فعل وثمرة هذا الفعل ، يرتبطان ارتباط المعلول بالعللة ، أو النتيجة بالسبب ، ثم تصنع أداة الشرط التي تبدأ بها العبارة سباجا لهذه العلاقة ، فتنتقلها من خصوصية الرأي إلى عمومية الحقيقة - أو هكذا يبدو الأمر . لكن التأمل سرعان ما يتكسر هذا السباج ، ويفتحم قلعة هذه العبارة الختية ، إذا صبح التعبير ، فتتخلخل العلاقة بين ركنيها ، وتفقد الختية - بذلك - سلطانها المنحصر للعقل .

في البيئة الريفية ، حيث تقوم الممارسة العملية بدور ملحوظ في بناء القاعدة المعرفية ، يمكن أن تقبل العلاقة السببية بين بذر البذور في الأرض ثم جنى الثمار منها على أنها علاقة ختية ؛ وإلا فلأى غاية يتكبد الفلاح العناء ؟! ومع ذلك فإن هذا الفلاح يدرك - بتفكيره البسيط ، ومن خلال خبرته العملية كذلك - أن بذر البذور في الأرض لا يمكن أن ينتج - بالضرورة - ما لم تتوافر مجموعة من الشروط ؛ منها ما يتعلق بنوع التربة ؛ ومنها ما يتعلق بعلامه الطقس أو المناخ ، ومنها ما يتعلق برعاية هذه البذور وتمهدها في مراحل النمو المختلفة ، بالوسائل المختلفة. فإذا لم تتوافر هذه الشروط ، أو لم يتوافر بعضها ، أصبحت النتيجة المرتقبة في موضع شك ؛ فقد يزرع الإنسان ولا يحصد . ولعل الشاعر كان أكثر تحفظا من صيغة القول الشائع حين قال :

من يصنع الخير لا يهضم جوازيه لا يذهب الصرف بسين الله والشئس

فصيغة « لا يهضم » ، التي قتل المعلوم أو النتيجة ، ليست في صرامة الجسم التي تحملها « حصد » في القول الشائع ؛ فعل حين يحمل الصيغة الأخيرة إثباتا تقريريا موجبا ومباشرا ، تصل الصيغة الأولى إلى الإيجاب بطريقة غير مباشرة ، عن طريق نفى النفي .

وإذا عدنا الآن إلى العبارة التي استوقفتنا في البداية ، وهي « من زرع حصد » ، مشروطة بكل الشروط اللازمة ، لكي تكون مفهومة ومقبولة على صعيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، يبرز عنده - بالضرورة - السؤال - هل تصدق تلك الختية المشروطة في مجال الفكر كما صدقت في مجال الطبيعة ؟

وقد يستنفذ من هذا السؤال أنه يتناول على تفرقة ضمنية بين الطبيعة والفكر ، وكأن لكل منهما قواعده الخاصة . وحقيقة الأمر أن هذا السؤال لا يقصد إلى تكريس هذه التفرقة ، بل لعله - على الأرجح - يهدف إلى فهم وجه الخلاف بينهما - إن كان هناك خلاف - في إطار ما بينهما من تجانس مبدئي .

ولنصلح - مبدئيا - عن آل الفكره فمائل البذرة ؛ وأن الفكره إنما تتجسد عندما تصبح كلاما ، منطوقا أو مكتوبا ، وإن كان تفهيد الفكره بالكاتبه على الورق أمّن إلى استخلاص نوع البذرة المراد زرعها في الأرض . ولا يتخلو الإنسان من أن يحضر له عين الحين والحين فكرة من الأفكار ؛ وإنما هو قديما بالكاتبه فقد منحها وجودا ذاتيا وزماتيا مما . أما عن زرع الفكره نفسها فلا موضع لزراعها إلا في العقول . وفي العقل قد تنمو الفكره البسيطه حتى تصبح نظريه كامله ، ثم تستحق النظرية في عقول مختلفه ، فيشأ عن ذلك تيار فكري ، أو حقل معرفي كامل . لكن تحقيق هذا مشروط كذلك بشروط ؛ فلا بد أن تكون العقول قابله للاستيعاب ، وأن يكون « المناخ » الاجتماعي والسياسي والاقتصادي مسعفا على نمو الأفكار ، وإلا ذبلت الفكره في العقل وتقلعت ، بدلا من أن تنمو وتورق وتزهو .

وعيكنا الآن أن ندعي أننا أتادرون على التفكير ، ولكن مشكلتنا الحقيقية هي في استنبات الأفكار الكلية من الأفكار الجزئية التي يبتدئ إليها كل منا ؛ فنحن لئمل إلى زرع الأفكار منا إلى تمهدها والعمل على نمائها . ولذلك فإن المؤلف في مجتمعاتنا - على مستوى الفكر ، وعلى مدى الزمن - زرع ولا تحصد . طوال الزمن وحتى اليوم كنا نزرع الأفكار ، ولكننا لن نستطع أن ننشئ نظريه متكمله في ذاتها ، فضلا عن أن ننشئ « حقل معرفيا كاملا » ، إلا في حالات محدوده . ومن ثم يفضينا الأمر أن ننشئ إلى أننا لا نوفر كل الظروف الملائمة لبذور الأفكار لكي تنمو وتنمو فتصبح حقولا من المعرفة ؛ أو لنقل : إننا نزرع كثيرا ولا تحصد إلا نادرا .

سبب التحرير

# هذا العدد

موضوعات هذا العدد هي استئناف لموضوعات العدد السابق ، وكلاهما يتعلق بقضية الحداثة . وكان الطابع العام لموضوعات العدد السابق نظرياً ، إلا ما اتصل منها بحدائق اللغة ؛ أما هذا العدد فتنتج موضوعاته إلى مباشرة الحداثة في تمييزاتها المختلفة ، في الشعر والمسرحية والقصة . ومن ثم يمد هذا العدد استكمالاً على مستوى التطبيق - للمتطلبات النظرية التي عالجتها موضوعات العدد السابق .

وعلى الرغم من أن موضوعات هذا العدد تنبج أساساً إلى فصوص نصوص من الأنواع الأدبية المختلفة ، فإن أصحابها قد حاولوا - على نحو مركز - تجريد مطلقاتهم النظرية إلى فصوص تلك النصوص . ومع ذلك فإن يكون من السهل الادعاء بأن مباشرتهم للنصوص كانت مجرد وسيلة لإثبات صحة المطلق النظري ، أو أنها كانت مجرد عملية استشهاد بالنصوص أو توظيف لها في تقرير الحقائق ؛ فالواقع أن مباشرتهم لهذه النصوص كانت - في معظم الأحوال - تجريبية في المحل الأول . وبمضي هذه الموضوعات كان يتسع نطاق النظر في ليشتمل عدداً من النصوص لجديدين مختلفين ، ويضيق إلى حد الانحصار في نص واحد . وسواء كثرت النصوص المفروسة في الموضوع الواحد وتوسعت ، أو اقتصر الموضوع على نص واحد ، فإن الهدف العمل كان واضحاً ، وهو استطلاع حدائق هذه النصوص بأبعائها . وبذلك نجحت مجموعة الدراسات التي يضمها هذا العدد المتراكم النهجي التقليدي في التعامل مع النص الأدبي بوصفه شاعراً بدلاً من أن يكون « مشاعراً » .

والنسق العام الذي ترد فيه هذه الدراسات يتحدد بالأنواع الأدبية الكبرى ( الشعر والمسرحية والقصة ) للوقوف على تجليات الحداثة في هذه الأنواع . وأيضاً فإن ترتيب هذه الدراسات قد خضع لجداً التدرج من العام إلى الخاص . وبذلك انقسم « ملف » العدد إلى ثلاث وحدات ، الأولى منها تتناول موضوعاتها بالشعر ، والثانية بالمسرح ، والثالثة بالقصة .

ويفتتح المجموعة الأولى صالح جواد الطعمة بدراسة « الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة » ، ولها يتسامل من أساليب هذه الصورة المضطربة التي نرسمها للحداثة اليوم بعد مضي قرن أو يزيد على ظهورها في الغرب وأمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة ، مرحلة ما بعد الحداثة ، منذ الخمسينيات أو الثلاثينيات في رأي بعض النقاد . أتت ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ، أم إلى ظروفها التاريخية المضطربة ، أم تبيان مطلقاتها الفكرية ، أم إلى حرصنا على توجيه أدبنا وتقويمه وفق معايير تبلورت في آداب عالمية أخرى ؟ ويرى أن هذه الأسباب وسواها أسهمت - وما تزال - في تكوين صورة مرتبكة من الحداثة وفي اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها .

ويعود الكاتب إلى الحداثة الأوربية ، مفهومًا وتاريخيًا ، ليؤكد أن بدايتها - عند كثير من النقاد - كانت في أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين ؛ وأنها تمكس في جوهرها معارضة جذلية ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث ، ومعارضة للطائفة البرجوازية بآلياتها العقلانية والضعفية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، بوصفها تقليداً أو شكلاً من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ فهي ثورة تتطلع على الدوام إلى قيم وأشكال أو أساليب تمييزية جديدة ، ومعضلتها تتجسد في أن عليها أن تكافح دائماً ولكن دون أن تنتصر تماماً ، بل إن عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر .

أما الحداثة في أدبنا فلها تعود إلى محاولات عدة منذ مطلع القرن ، ولكن بداية التحول الحاسم تختلف عليها ؛ أهم محاولات المهجريين ، أم حركة الشعر الحر في بغداد في ١٩٤٨ ، أم حركة مجلة « شعر » منذ أواخر ١٩٥٦ . ويمود الاختلاف هنا إلى الاختلاف حول مفهوم الحداثة ذاتها كما يراها الشعراء والنقاد ؛ الأمر الذي يشير إلى أن الحاجة ماسة إلى دراسة حركات التجديد في ضوء ترابطها ، ومدى إسهام كل منها في التشديد للمراحل التالية .

ثم يتناول الكاتب إلى موقف الشعراء المعاصرين من الحداثة ، ليرصد موقفهم من التراث القومي ، والتراث السليبي ، كما يتسامل موقفهم - في إطار الحداثة - من مهمة الشعر ، وكيف تحولت لحولاً جليدياً من تأكيد دوره الاجتماعي إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إنشاداً محوره رؤية الشاعر الذاتية للعالم ، ولغته الإيجاء بدلاً من التصريح ، وكيف صارت مسئولية الشاعر هي الإيجاء بفساد الكون واحتلاله ، والتطلع إلى واقع أفضل ، مع اختلاف في متطلقات الشعراء وفي رؤيتهم لفكرة الالتزام .

وإذ يفرغ الطعمة من رصد مواقف الشعراء العرب من الحداثة يأتي دور محمد المهدي الطرابلسي ليجدنا من « الغموض في الشعر » بوصفه مظهراً عاماً من مظاهر الحداثة .

ويتناول الطرابلسي من حقيقة أن الشعر يقوم على الغموض أساساً ، وأن الغموض من مقومات الشعر ، وليس حدثاً عارضاً فيه ، أو عنصرًا متصلاً لعناصر أصلية غيره ، بشرط أن يكون غموضاً إيجابياً لا سلبياً ، وبخاصة بعد أن أصبح الشعر بعيداً عن مهمة الإخبار أو التاريخ ، وأصبحت لغته بعيدة عن أن تكون وسيلة لأداء المعاني والأفكار والحقائق والأخبار .

من ثم يشرح الكاتب في تحليل « أنواع » الغموض في الشعر أو « ضروبه » و « مظاهره » ، ليميز فيها الإيجابي من السليبي ، أو البناء من

الهدام . فالغموض قد يكون ناجماً عن قصد التعمية والتضليل ، أو يكون متولداً عن التمثل باسم الحداثة ، حين يفتن الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه ، فيغترط في طلب الشعر إفراطاً غيلاً ، فينتقل شعره بتمسك تجريده من كل إطار غير شعري يخرج فيه . وهناك ضرب ثالث متولد عن القصور ، وراجع إلى السقوط على الشعر بتماخيه مع الجمل بحقيقته . وعنده كلها مظاهر للغموض غير الشعري ؛ لأن الغموض فيها من صفات الكلام القادرة لا المعارضة ؛ لا تبده قرأة النص منها تعددت وتوتعت عبر الزمان والمكان . والغريب الرابع هو الغموض الناتج عن الحدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص قابلاً لقرائات متعددة ، تبرز على سموه وأدبيته ، وتدل على أن الغموض فيه يعرض للمدلالات لا للدلول ؛ فهو يحيل القارئ على مدلول ضامض ، هو بطله غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وجلائه ؛ فيكون من واجب الشاعر التلطف في شأنه ومعالجته ، مع إبقاء خصوصياته المتمثلة في ذلك الغموض أساساً .

ومن بحث هذا المظهر العام من مظاهر الحداثة ، ينتقل بنا جابر عصفور في دراسته عن معنى الحداثة في الشعر المعاصر إلى استطلاع مساحة عريضة من واقع الشعر العربي المعاصر . وهو يشير في مفتتح مقاله إلى أن « الحداثة » مصطلح بالغ العراقة والجدية مما ، فهو يشير - ثانياً - إلى الصراع بين القدماء والمحدثين ، كما يشير - مجدداً - إلى صراع جديد في الوقت الراهن بين « قدامه » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التي وقعت - ولا تزال تقع - في المفهيدة العربية المعاصرة . وهو - في الخلقين - يوميء إلى وهي يوافق متحول من ناحية ، وإلى حوار مع ثراث آخر ، يُعَدُّ إنتاجه لصالح هذا الوعي ، من ناحية ثالثة .

ومن ثم يميز الباحث بين « حداثة » المفهيدة العربية « وحداثة » المفهيدة الأوربية ، على أساس من حوار الأول مع أصولها التراثية ، وواقعها التاريخي الثمين ، ومع علاقتها بالحداثة الأوربية كذلك . ومن ثم ينتج أن تكون الحداثة العربية نسخة من الحداثة الأوربية . ويرى الباحث في مفهوم « الحداثة » بديلاً من صفات أخرى للشعر العربي ، كالماصرة والجدية ، من حيث تدل الماصرة على مجرد الإتيان بالمعصر - زمنياً - لا بروحه ، ومن حيث إن « الجدية » لا تعني التحول الجذري بالضرورة ، ولا تحمل بعداً مفهوبياً يتصل برؤية العالم ، بل لا بد لتطوّر على معنى من معاني النسخ والتكرار . في حين تطوّر الحداثة - من منظور الدراسة - على استمرار تقاليد المايوزة ، وعلى نوع من الجذرية ، توارى حداثة الشعر فيها حداثة أشكال أخرى من الأدب والوعي الاجتماعي ، وتتفاعل معها في الوقت نفسه ، فهي - في المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتطوّر على الاختيار ، وتتضمن بعداً للقيمة بالضرورة .

من هنا لا تتردد الحداثة العربية على معايير التقدم ، و « التطور » ، و « العلم » و « الآلة » ، بل هي تحمل بها وتبشر ، كما تشير بأنماطها « العقل » في مواجهة « النقل » ، الذي يسود عالمها . وهي حداثة مازالت تؤمن بقداسة الكلمة ، وبهوية الشاعر ، وإن كانت رسالته تتميز بأنها في حال من الصنع الدائم ، والضرورة المستمرة . وهي - من أجل ذلك - تنفد صفة الإبداع المباشر التي تطوّر عليها أقوال الشاعر المصالح الداعية . وإذا كان في هذه الرسالة دوال ثابتة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحريّة والمعدل ، فإنها متطوّرة أيضاً - مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة اللغة بالوعي نفسه ، على كل مرة تكتب فيها القصيدة أو تقرأ .

بهذا كله تنفتح من القصيدة المملعة صفوة الصدق الوجداني ، من منظور الشاعر ، أو « الاتحاد الوجداني » من منظور القارئ ، كما أنها تنتقل من بساطة الدلالة وواحديتها إلى التركيب والتعدد ، كما انتقلت بفارتها - في الوقت نفسه - من فعولية الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة . وبذلك صارت القصيدة المملعة فاعلية لفعوية ، تنطوي على استغلالها للدائ الذي يعمل الشعر ، والفن عموماً ، متحرراً ذاتياً ، متحرراً ذاتياً .

ثم تأتي دراسة إدوار اخراط وقرأة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات، لتقتلنا إلى هذا التعلق الضيق المحدث بشاعرين برزا على مستوى الحداثة في ذلك العهد من القرن العشرين .

ويبدأ الكتاب بالوقوف عند الحداثة ذاتها فيرى أنها ، وإن تكن قيمة لاتاريخية ، مازالت ترتبط بالتاريخ وتتعلم حدوده ، من أجل أن تجاوزها إلى أفق المستقبل . وتحتاز الحداثة ، بصورة دائمة إلى ما هو متروك ، ومطلق ، وعامش ، يسي إلى نظام تيسر مستعصر بطبيعته على التحقق ، ومتصد على الدوام .

ولقد ظهرت ملامح الحداثة في الشعر المصري في السبعينيات ، وتمثلت في شعر محمد عفيفي مطر ، وفي شعر جماعتين هما جماعة « إضافة ٧٧ » ، وجماعة « أصوات » والدراسة قرأة لشعر اثنين من أعضاء الجماعة الأولى ، هما حلمي سالم في ديوانه « الأبيض الخوسط » ، وماجد يوسف في قصائده من الشعر المعاصر ، أو شعر لغة أعلى مصر - كما يسميه الكاتب .

ويلاحظ الكاتب ملامحاً أساسياً في بناء القصيدة في شعر حلمي سالم ، وهو تجاوز التيار الشبكي مع التيار أو ادم الاجتماعي . وتظل هذه الثنائية سمة مميزة للخبرة الشعرية في تصاعد الديوان كلها على وجه التقريب ، دون أن يصل الشاعر إلى حل يمزج بين طرفيهما .

ويلاحظ الكاتب غياب الحس الميتافيزيقي في شعر حلمي سالم ، ويشير إلى استخدام الشاعر بعض طرائق التصوير المجازي والتصديعية ، مثل الأرقام والتواريخ والمصطلحات الفلسفية ، دون أن تكون لها دلالة شعرية ، أو يساعد استخدامها على تحقق التجربة الشعرية والإضافة إلى عناصرها التشكيلية .

وتتناول الدراسة اللغة عند الشاعر . ويلاحظ الكاتب أن لغة حملي سالم تجاوز المصطلح عليه في هذا المجال إلى ما يسببه باللغة – الفعل . وهي ليست فصلا شاعريا فحسب ، ولكنها فعل اجتماعي في الوقت نفسه ، يجعل – على مستوى الدوال – قسماث الثانية ذاتها التي تميز تجربته الشعرية . أما بالنسبة للمعجم الشعري عند حملي سالم فيلاحظ الكاتب أنه يتوزع بين اللغة القصصية والعامية المصرية ، كما يلجأ إلى كسر العلاقة بين الدال والدلالة ، على نحو يجعل لفته ثالثة وثلاثية وذات حواف قاطعة . ولعل حرص الشاعر على هذه الخصائص اللغوية هو ما يدفعه إلى استخدام المصطلح الفلسفي أو المهنتسي في مفارقات مجازية لها حدها ، كما يدفعه إلى ما يسببه الكاتب بقضايا الأرابيسك ، بمعنى الاتجاه إلى التمنمة والتشويق الزغرفي ، والمزج باللغة ، والانسحاق وراء سحر التفتية ، وتكرارية الموسيقى ، دون أن نحمل بالضرورة قيمة فنية .

أما عن شفرة الشعر عند ماجد يوسف فهي مأخوذة من القصصية واللغة الشعبية على السواء . ويلاحظ الكاتب اتفاق هذه الشفرة للخصوصية التي تنشأ عن الخبرة المتصورة .

ويعتمد معجم ماجد يوسف الشعري على ما هو عضوي وجسدي ، بقدر اعتماده على ما هو مهنتسي وعقلي . وقد ظهر في أعماله الأولى هذا التقابل . غير أن هناك بوادر ظهرت في قصائده الأخيرة ، يتحقق فيها نوع من الانصهار بين الطرفين المتقابلين في جدلية خاصة ، تجمع بين جسدياته الملمة وعضوياته الشعرية . ويظهر من خصائص شعر ماجد يوسف التاريخي ، وإحساسه عميق بالإثام في العالم ، وشوق إلى العدالة والحقيقة . ويظل همه الأساسي هو الانفلات من حصار الذات إلى الحرية – الوطن – الأرض – العالم .

ومن هذا الإطار المحدد بشاهرين من شعراء السبعينيات ينطلق بنا ياروسلاف استيكيتش إلى إطار أضيق ، حين يلمس عذبتنا عن « الحدالة في شعر أحد عبد المحط حجازي » .

ينطلق ياروسلاف استيكيتش في قراءته – من منظور الحدالة – لشعر حجازي من تفرقة بين « الحدالة » و « الجدة » ، من حيث إن ما يفترض أنه ليس إلا مظهر الجدة في فن من الفنون لا يبقى منه رصيد فعال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ومن ثم يبنى التركيز في بحث الحدالة على الجانب الكيفي عوضا عن الكمي ؛ على أن يؤخذ في الحسبان أن ثمة علاقة عضوية بين الحدالة والإبداع ، لا تقع – ضرورة – بين الإبداع والجدة .

واختيار الكاتب لشعر حجازي مبني على قراءة أولى أدت إلى قرابات أخرى ، بحث فيها الفادي – الكاتب عن الأسباب والمكونات والمآل التي جعلته يقوم بهذه القراءات التالية . وقد كشفت هذه القراءات عن وثائق الصلة التي تتم بين القصيدة الحديثة ووعيتها بأوقاتها الحياتية الكثيرة والمختلفة . فإلى محدث لحظة قراءة القصيدة الحديثة إنما هو استيعاب مزدوج : للقصيدة والأفلاط في آن واحد ، ويتكون من خلال وعيتها بخصور القصيدة الممر في حضور آخر تجريبي ، تعرف من خلاله أنفسا بشعر معرنة للقصيدة . وهذه المعرفة لا تتكامل بكل أبعادها إلا في حالة تطابق زمن القصيدة التجريبية وزمن تلقيها ، تطابقا يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة ، من اللذة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والتبعية . . الخ ، دور عضوي فيه .

وحجازي بدأ تجربته في حقبة كانت الحدالة فيها ، بوصفها موقفاً ، قد أصبحت جزءاً ضمناً من المناخ النفسي في الحياة الاجتماعية والطبائية في بعض أقطار الوطن العربي ، وبخاصة في مصر . ولهذا نجد في قصائده مجموعته الأولى لمحات من رؤية رفضت أن تتلون بالوطن تلك العنمة الرومانسية التي استولت على الجليل السابق عليه . وكذلك كان الشأن في لغته . إنه يجمع بطريقة قد تكون ثلاثية بين خصوصيات أسلوبية ذات جذور عصرية ، وخصوصيات أسلوبية في متنتي التقليدية ، جما ينتج نوعا من الوحدة تكاد لا تروى لها مثيلا في أساليب أتاده . وهو قادر على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحث ، عن مواقف مثل الشعور بالوطن من خلال المصير الجماعي المتمسك في مصير الذات . وهي تجربة تطورت ، عبر مسيرته الشعرية في مختلف الاتجاهات ، نحو غنائية أهدأ وأعمق . ويقتف مفهوم البساطة أو الشغافية إزاء مفهوم التصيد أو الضمور في لغة الشعر جماعة وفي لغة الشعر الحديث بخاصة ، وهو مفهوم يتنكس في لغته ، التي يمكن أن تكون – بسيطة ، مع أن التجربة فيها قد تكون لها أبعاد وأصناف تناقض أي إتيان بالبساطة . وتتجلى خصوصية هذه اللغة – بل شاعرية حجازي كلها – في تصويريتها البارزة ، حتى ليجوز أن يقال إن متلقى شعره « يرى ويسمع » فيبرز الموضوع أمامه في مشهد تجريبي متماسك ، له حياته المستقلة ، دون أي تدخل من وجدان الشاعر يؤدي إلى تشبيه ، إلى بيلي وجدان الشاعر عصرا من عناصر « الموضوعية » التي يسمى الشاعر إليها ، والتي تميز شعره .

وفي نهاية هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالحدالة في الشعر ، تأتي دراسة عبد الله محمد الغلامي « كيف تتلون قصيدة حديثة لكي تضمن وجهها لوجه أمام نص شعري مفرد » (قصيدة « الخروج ») لصالح عبد الصبور .

في البداية يحدد الدارس متعلقاته إلى النظر في العمل الأدبي ، وفي الشعر على وجه الخصوص ، فتوقع عند عناصر اللغة ، واستخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً من مصدر الشاعر ، والصورة ، والإيقاع . وهو إذ يفرغ من تحديد وظيفة كل عنصر منها في النص الشعري ، بما يرسم إطاراً لعملية تدلوق الشعر بوصفها قراءة له ضمن قراءات متعددة ، ينتج إلى قصيدة « الخروج » وعلولا التنازع إلى أعمالها . وهو منذ اللحظة الأولى يكشف عن المفارقة التاريخية التي بينت عليها القصيدة ، ثم يتابع هذه المفارقة في الحركة الممتدة عبر القصيدة ذاتها ، متوفا بالبلاغة الحديثة التي تتخللها ، سواء في لغتها ، أو صورها ، أو موسيقاها .

إن المدخل الصحيح إلى النص الشعري - كما يرى الباحث - هو الذي يجعل القصيدة تنفتح أمام القارئ وتكشف عن مكوناتها ، تأكيذاً لما ذهب إليه « ونشازر » من أن القصيدة تجربة لقارئ من نوع جيد . فإذنا لم تنفتح القصيدة في تجربة القارئ الذي أعاد نفسه إعاداً جديداً لهذه الغرامه ، كان ذلك إعلاناً عن إخفاؤها .

وإذ تنتهى مجموعة الأبحاث التي تتصل مع الحداثة الشعرية ، تبدأ وتقتان طريقتان مع الحداثة في المسرح ، أولاهما خالصة سعيد ، والأخرى لحدي وصفي .

في إطار الحداثة المسرحية تحدثنا خالصة سعيد عن « فرقة الحكواتي » وسيرة البحث عن الذات . وتشتمل هذه الدراسة على عرض مسرحية « أيام الجلياء » التي قدمت فرقة مسرح الحكواتي اللبنانية في أغسطس عام ١٩٨٣ . ويشرف على هذه الفرقة المؤلف المسرحي روجيه صاف . كما تشتمل الدراسة على بيان دلالة هذا النوع من التأليف من الناحية التاريخية والثقافية ، ومن ناحية إعادة النظر في أساسيات الظاهرة المسرحية نفسها ، وبحث عن الشكل الحلي المهيمن الذي يوحد بين المدع والموضوع والمتلقي جميعاً . ويعتمد نص المسرحية على الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة ؛ ومرجعها هو الموروث التعبيري الشفوي والإيمان بالطقوس الذي يشكل مفردات الذاكرة الجماعية . وتنطلق فرقة الحكواتي من نص حي شفوي ، يتكون ويتطور عبر الممارسة الاجتماعية الاحتفالية . وهو لا يدون ولا يحفظ بل تعاد صياغته في كل مرة يقدم فيها . ويوظف هذا النص المتغير النص المكتوب للمسرحية من حيث أهميته ، إذ إنه يعتمد على تجارب الجماعة ومكونات الذاكرة المشتركة . وتقوم الفرقة بدور الوسيط بين مكونات هذه الذاكرة ومكونات الذاكرة الفردية التي تقوم بكتابة النص . وتقدم الفرقة تركيباً جديداً لهذه المكونات ، ينتج عن التجربة الحاضرة ، فيعاد - من ثم - إنتاج الموروث وقد اخترق تجارب الحاضر في تفاعلها مع تجارب الماضي . وكذلك يتم التفاعل بين الشفوي والمكتوب ، وبين الحضور والحكواتية ، أي المتأملين .

وتجدد فرقة « الحكواتي » عن طريق تبني هذا الفهم للمسرح إلى الابتعاد عن منطلقات المسرح اليوناني والأوروبي ، وإرساء تقاليد مسرحية عربية ، كما ترفض الفكر التوفيق الذي يتنهد إلى تأصيل التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، وتستعيز عن هذا الفكر بمسرح يمثل خطاب الجماعة الاحتفالي ، ويتيقن من طيبة حياتها .

ويجدد روجيه صاف منطلقات الفرقة بأنها تقوم على السرد بدلاً من الشخصيات ( أو المحاكاة بالأفلام ) ، أي على الحكاية التي تعتمد على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تتيب الشخصيات .

ويتم بناء التفصيلات على مستوى أفقي ، يشتمل على الأحداث الميشية المترتبة في إطار جماعة واسعة ، كما يتم على مستوى عمودي تاريخي ، ينتمل في ذكريات الناس وموروثاتهم بل تعاقبها الزماني ضمن إطار الجماعة نفسها . وبهذا تقدم الفرقة تصوراً للمسألة الجماعية على مستوى الزمان والتتابع ، كما تحقق سقوط تقليد مهم من تقاليد المسرح اليوناني ، التي تحافظ على تقديم شكل رمزي لمركزية السلطة ومركزية المعرفة ، والتي يمثل أهم موارها في هذا المجال في « الحب » المسرحية الثابتة ، وتستعيز الفرقة عن هذا التقليد بإمكان اللغة الطبيعية ، لتقدم نصها المنمد على الأدب الشعبي الشفوي العابر ، فيصبح بدلاً من سلطة النص المكتوب ، ويدفع بصوت الناس من منطقة الهاشم إلى المحور ، جاعلاً الأمية الأولى للذاكرة التاريخية ، أي الذاكرة التي تشكل التصور الحالي للأوضاع والأشياء ، والمخلفات الكامنة وراء هذا التصور . وتكون فرقة الحكواتي ، بناء على هذه المنطلقات ، وسيطاً من خلاله تكتب الجماعة وتؤرخ ، وتقدم نصها إلى الكاشف ، والواصل بين الظاهر البشري والأعماق التي تتوحد فيها عناصر الحياة والموت .

أما هدي وصفي فتتجه دراستها إلى « حداثة الميودراما » .

وتشتمل هذه الدراسة على ملاحظات عامة حول تحديد المقصود بحداثة الميودراما بوصفها نزعة من النزعات التي ما تزال سائدة في الإنتاج المسرحي المصري . وتتبع الدراسة ظهور هذا الاتجاه المسرحي في المسرح الغربي ، وما طرأ عليه من تطور . ثم تبدأ الدراسة بقرارة نقدية تتناول جانبين : الجانب الأول منها نظري ، ويتحرك في اتجاهات ثلاثة ، هي :

- الاتجاه المسرحي .
- الاتجاه الإيديولوجي .
- الاتجاه السوسيولوجي .

ويهتم الجانب الثاني من الدراسة بالناحية التطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة ، بمعنى تحويل بيئة مشرفة إلى بيئة أخرى . ويشتمل ذلك في أن أوبرا بثلاثة مليارات ليخرج تمد شرطاً وحدوداً لإعادة الكتابة كما تظهر في أوبريت « ملك الشحاتين » لتجيب سرور .

وتتناول الدراسة في جانبها النظري اعتماد النص المسرحي في الميودراما على الميافة الانفعالية ، وعلى ارتكاز الحدث على المفاجأة ، وتجميع سمة التباين . ومن الناحية الإيديولوجية تقوم الميودراما على التناقض الضمنية كما تمثل في لقراء/أفنياء ، أخبار/أشعار . . الخ ، وتنتهي بانتصار الخير والمستضعفين من شخصيات العمل المسرحي . ولهذا السبب يقوم المسرح الميودرامي بوظيفة تطهيرية ، تتمثل في التعاطف مع الخير وكراهية الشر .

أما في جانبها السوسيولوجي فتتناول الميودراما المعايير الدينية والاجتماعية التي تنظم الجماعة ولا تشكل الميودراما تهديداً للتوازن الاجتماعي ، وإنما تعتمد على وجود « الشرير » الذي يخرق القوانين العامة ، لكنه يواجه بوقوف الجميع ضده ، على حين تستحوذ الضحية على المطلق كله . ومن هنا تشكل الميودراما نوعاً من « الكاترسي » أو التطهير «الشمي» .

وتعتمد الدراسة نواحي التجديد في أمر الميودراما في المسرح المصري ، وخصوصاً في أعمال نجيب سرور . وتركز الكتابة ، في هذا الجانب التطبيقي ، على تحليل أوبريت « ملك الشحاتين » . وتصل في ختام الدراسة إلى بيان نواحي التجديد في هذا المجال ؛ وهي تمثيل



الحبكة ، وظهور البطل الإشكالي ، والصراع الاجتماعي ، والاعتماد على الإطار المقترح للعمل المسرحي ، مع استمرار فاعلية النتائج بصورة عامة .  
ثم تنتقل إلى مجموعة الدراسات الثالثة والأخيرة ، وهي التي تتعلق بحداثة الفن الروائي .

وفي مستهل هذه المجموعة توجهنا دراسة فردوس عبد الحميد البهنساوي عن « عناصر الحداثة في الرواية المصرية » .

وتدور هذه الدراسة حول محور أساسي هو أسباب خلود بعض الأعمال الأدبية ، وارتباط قيمة بعضها الآخر بمصر بعينه ، على نحو يجعل هذه القيمة تزول بانتفاء العصر . وتتناول الدراسة في جانبها النظري السمات الأساسية للأعمال الأدبية الغربية التي تولدت عن النزعات الحديثة ، نتيجة لتطور العلوم الإنسانية ، وظهور اتجاهات فلسفية قضت على التصورات التقليدية للوجود والإنسان ، وهزت كثيراً من المفاهيم الثابتة . ولقد تولدت عن هذه التغيرات الثقافية اتجاهات جديدة في النقد ، تأثر بها الفكر النقدي العربي ، إلى جانب تأثره بظروف واقعه ، وأصبح على الأديب والنقاد أن يواجهوا الانقجار المائل في المعلومات ، وسرعة إيقاع الحياة ، وعوالة خلق نوتر دائم بين الخصوصية والعمومية ، والبحث عن أشكال أدبية وفكرية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الإنسانية القردة ، دون أن يفقد العمل الأدبي القدرة على التوصيل .

وبعمد الجانب التطبيقي من الدراسة إلى الكشف عن عناصر الحداثة في روايتين مصريتين ، هما « أفراح القبة » ، لتجيب محفوظ و « أحلام في الظهيرة » لثروت أباظة ، والاعتماد ببيان كيفية تطويع هذه العناصر لكونات مجتمعات الحضارية .

وتعتمد في « أفراح القبة » - فيما ترى الباحثة - زوايا الرؤية حقيقة واحدة ، تتكشف من خلال اطراف عملية السرد من وجهة نظر كل من الشخصيات الأربع الرئيسية في الرواية . وتتراوح أساليب التقنية الروائية بين تعدد الأزمنة ، والمزج بين الحوار والمناجاة الداخلية ، والإشارات الملتصقة لمسألة حول مصير الفرد ومصير المجتمع في الوقت نفسه ، وتداخل المضمون القردية والعامية ، والتوتر الذي لا يفتر بين عوامل اليأس وعوامل الأمل ، والنهاية المفتوحة التي تحتمل تفسيرات عدة .

وفي رواية « أحلام في الظهيرة » يستخدم السرد أسلوب الراوي الشامل العلم ، الذي يركز على الزمن الماضي ، مستفيداً من أسطورة إيزيس التي تصبغ خملية ثابتة لأحداث الرواية كلها ، على تعاقب أجيالها الثلاثة . وتتناول الرواية مرحلة التحولات الاجتماعية التي تلت الثورة ، وأثرها على القرية المصرية .

ويؤكد الكاتب من خلال معالجته مفهوماً ثابتاً مؤداه أن الشر ، الذي يظهر غاضباً بالخير في كل مكان على المستوى الفردي والعام ، لا بد أن يزعم في النهاية ، وأن الخير قادر دائماً على البعث والتولد من داخل الشر ، كما تشير الأسطورة .

وبعمد المؤلف إلى تأكيد رؤيته عن طريق ثلاثة خطوط متوازنة يمثل أولها صيت الخير الذي يجتله الشر في الحياة ، ويمثل ثانيها هبالت الشر وهابويه ، ويعطّر ثالثها في حلم يتمثل فيه الأمل في جيل أفضل .

وقد أهدت الباحثة دراستها بالحديث عن بعض عناصر الحداثة في القصتين ، التي عرفتها الرواية العربية في الشكل والمضمون ، متتية إلى أنها تبتدأ كثيراً من عيوب الحداثة في تلك الرواية ، وأنها - بذلك - قد جمعت بين عناصر الحداثة والعناصر التي تضمن بقاء الأدب وخلوده .

ومن حداثة الرواية المصرية تنتقل عن شارل ثيال إلى بحث « حداثة التفكير وحداثة الكتابة في سجن العمر » .

ويختار شارل ثيال « سجن العمر » من بين أعمال الحكيم لأنه يمثل السيرة الذاتية بالمعنى الصحيح ، لما فيه من عرض لجانب كبير من حياته ، ولأنه خاضع للاختناك الأدبي ، ولأنه يركز على الناحية الفكرية للعمر دون النواحي الأخرى .

والحداثة عند الحكيم لا تعني نية القديم لأنه قديم ، أو اعتناق الجديد لأنه جديد ؛ فالعالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداً ، لكنه نتيجة تطور طبيعي أو غير عضوي ، يتنفس بتغير عناصر شتى ، بعضها يتسبب - إلى البيئة والوراثة ، والبعض الآخر مكتسب ، لكنها جميعاً تتساوى في الأهمية ، نظراً للهدف المطلوب : الحداثة .

وللحكيم - عند الكتابة - وسائل خاصة به ؛ فيخيل إلثا ، أحياناً ، أن الحدث لا أهمية له في ذاته بقدر ما تكون قيمته فيما يجعل من إمكانات الخلق الحقيقي . وهو يعتمد ، أحياناً ، على القياس وحده لرسم الشخص بخطوط موحية ومذهلة ؛ كما يجيد لتجديد كلام مأثور فيقلته من قديسة التراث إلى مرح الحداثة ؛ ولا يتحرج - لحفة روحه - أن ينهكم في مواطن هي أحن بالجنسية . ومن ثم يمثل النهم والسخرية عللاً مركزياً في « سجن العمر » . إن الحكيم - في هذا الكتاب - يتطرق إلى موضوعات شتى ، ينطقها جميعاً من الواقع الخاص أو العام ، ويمسها جميعاً بأسلوبه الساخر ، في إطار فني مبتكر ، هو حيلة التراسل مع صديق فرنسي .

والدراسة الثالثة في هذه المجموعة لعسيري حافظ ، عن « الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية » ، متمثلة في رواية « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان .

وتتناول هذه الدراسة في جانبها النظري العوامل المؤثرة في آليات عملية القراءة ، والعناصر غير النصية التي تتحكم في عملية الاتصال بشكل عام ، وتدخل كلها في تشكيل شفرة العمل الأدبي ، وفي تفاعلها مع نظم إشارية أخرى لا بد من الكشف عنها حتى يمكن حل هذه الشفرة .

ويرى الباحث أن رواية إبراهيم أصلان « ما لك الحزين » تضيف جديداً إلى إنجازات الحساسية الروائية التي ظهرت في الستينيات ، كما تحفظ بخصوص أعمال الكاتب نفسه في مجال القصة القصيرة .

وتتميز رواية أصلان بأنها تنتمي إلى نوع من الكتابات التي تتطلب قراءتها جهداً ملحوظاً من القارئ ، يجعله مشاركاً في خلق أحداثها ، تصبح القراءة نوعاً من الكتابة التي لا تعتمد على الشفرات السهلة ، ولكنها تتعامل مع شفرات أخرى كالشفرة التأويلية ، والشفرة الثقافية ، والشفرة التضمينية أو الدلالية . وفي الوقت نفسه تحاول الرواية التلصص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها ، أي التلصص من العنصر الحكائي ، على حين تعتمد هذه الرواية على الهياكل البنيائية الأساسية في الحكاية الشعبية المصرية ، والتأخرة العربية القديمة . وتعد هذه النصوص هي النصوص الغائبة بالنسبة لرواية « مالك الحزين » ، وخصوصاً « كليله ودمته » ، و « ألف ليلة وليلة » .

ويلاحظ الباحث أن هذه الرواية تلجأ إلى استخدام قدر كبير من استراتيجيات القصص في النصوص السابقة . وإلى جانب هذا يظهر التفاعل النصي مع نصوص أخرى ، منها النصس القرآني ؛ كما يمكن رصد إشارات مباشرة إلى نصوص شيكسبيرية عدة ، ونصوص لجيمس جويس ولورنس داريل .

ومن خصائص هذه الرواية كذلك الاهتمام بأشكال الوجود المرئي وحدها ، ووقائمه الملموسة ، ورفض سيطرة الراوي على الأحداث أو على فعل القصة ذاته . ويظهر الاعتراف واضحاً بغيرية الأشياء من الإنسان ، واستغلاتها عنه بوجودها الصلب ، ورفض المفاهيم الرومانسية ، ويظهر كذلك اعتماد الرواية على مجموعة من الجدليات الزمانية والمكانية ، يتم بينها تفاعل ينتج عنه المعنى . وتشتمل الجدليات الزمانية على جدليات أخرى مثل الحضور/الغياب ، الحب/الكراهية ، البادية/النهلية .

أما الجدليات المكانية فتتوزع حول جدلية المعلق/المقترح .

ويرى الباحث أن شخصيات الرواية تجسد مفهوم موت الشخصية الروائية ، كما يظهر في الروايات الحديثة . وشخصيات الرواية في العموم أفراد يتخبطون وغاضبون ، يفتل الزمن من بين أصابعهم ، فضلاً عن أن بعضهم يحمل طابع اللاوجودية .

وبهذا التحليل يتكشف الباحث عن وجوه الحداثة في هذا العمل الروائي من داخله ، لتكون أساساً علمياً للنظر في تجليات الحداثة في هذا النوع من الخطاب الأدبي .

ثم تأتي الدراسة الأخيرة في هذه المجموعة وفي « ملف » العدد كله ، حيث يتحدثنا محدث الجيار عن « مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي » .

يبدأ محدث الجيار ببسط مفهومه للحداثة ، الذي يقوم على الوعي بعاجات الواقع العالمية . وهو يمثل الحداثة في مستويين ؛ هما النسبي المرتبط بالواقع الآن ؛ والمطلق الذي يمتزج عناصر النوع الأدبي وخصائصه ، ليكشف جوهرها الدائم الحركة ، إلى جانب ما يفرضه مطالب الواقع الروحية والجماهيرية للجماعة المبعدة ، وللغزو المبدع ، ولذلك فهي تقوم على لحظة إدراك مكثف للماضي والحاضر ، كبنية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبي في المستقبل يمكن التصور . وهي تنبع من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع . ومن هنا يصبح للحداثة مفهوم محدد في كل مرحلة ، يتفق مع متجزئات العصر ، على نحو ما نظهر في نوع أدبي بخاصة ؛ وتتميز - في المراحل كلها - بقدرتها على التجريب ، والتجاوز ، وبموت الوعي الجديد ، والإرهاص بمستقبل النوع الأدبي ، أو بمحض إنسان أو اجتماعي في طريقه إلى الحداثة .

ورواية الخيال العلمي نوع أدبي ينتشر في العالم كله ؛ وفي الوطن العربي مجموعة من الكتاب الذين تخصصوا في كتابتها أو حاولوا إنجازها ، بعد استيعاب بعض متجزئات العصر العلمية والتقنية . ولهذا فإنها تشكل - برغم تنوع توجهاتها وموضوعاتها - إحدى الوسائل الملمنة للتعلم على فهم العالم ، واستشراف المجهول منه ، وزيادة وعيه بذاته وبعوومه التاريخي والحضاري ، في عصر حقق من المتجزئات العلمية نتائج باهرة للعقل البشري كله . ومن ثم فهي تقوم على التوقع والاحتمال ( الخيال العلمي ) والتنبؤ . ويدخل كاتب رواية الخيال العلمي في حوار مع أشياء جديدة ، ومع إنسان جديد يتصوره ، ويرسم صورة مثالية أو طوباوية لعالم جديد .

وإذا كانت اللحظة الجمالية في رواية الخيال العلمي تقوم - أساساً - على الإدعاش ، فإن متجزئاتها - المصرية بخاصة - تركز على حداثة الموضوع والحدث المبالغ ، وتغير من سمات الشخصية أو من علاقاتها مع الآخرين لمجموعة الموضوع أو الحدث ، دون إلتفات مهم في التقنيات الفنية لهذا النوع الأدبي ، الأمر الذي ينجو بالكاتب إلى أن يطرح تسؤلاً ، هو : هل تتحول رواية الخيال العلمي إلى نوع من الرسم الهندسي التضيق ؟ وهل يفهم مفهومها للحداثة عند الإنجازات العلمية الحديثة والصورة الطوباوية لإنسان العصر القادم ، والتعبير عن هذا الموضوع والحديث ؟ باللغة « القديمة » نفسها ؟

ومن الواضح - أخيراً - أن كثيراً من المفاهيم الأساسية التي بدأ بها الباحثون في هذه المجموعات الثلاث من الدراسات أو انتهوا إليها كانت متطابقة إن لم نقل متحدة ، حتى إننا نستطيع - في الملمتان - أن نستخلص من أبحاث هذا العدد وسلفه تصوراً متكاملًا لقضية الحداثة على المستويين النظري والتطبيقي ، وأن يكون فيها تضمنت هذه الدراسات من أفكار وعبارات إضافة معرفية إلى حقل نظرية الأدب .

## الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحدث

كانت موجة الحداثة Modernismo في الأدب الإسباني الأمريكي ، قد تجاوزت ذروتها في مطلع القرن العشرين حين أعلن الشاعر والفيلسوف الإسباني أوتامونو ، قائلا : « لا أعلم ، بدقة ، ما يعنى أمر » الحداثتين » وهـ الحداثة » هذا ؛ فقد أضفى على هذين الاسمين ، من الأمور للتضاربة ، والمتعلدة ، مالا يدع لنا عمالا لاختصارها في مقولة مشتركة <sup>(١)</sup> . ولعلنا لتلمس العنبر لحيرة الشاعر ، آنذاك ، حين بدت له الحداثة مشوبة بالاضطراب ، أو أشبه ماتكون بالثأفة ، ولكن كيف نبرر لأنفسنا ، أو لجيلنا ، هذه الصورة المضطربة ، التي نرسمها للحداثة اليوم ، بعد مضي قرن ، أو يزيد ، على ظهورها في الغرب ، وفي أمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة : مرحلة ما بعد الحداثة ، الخمسينيات ، أو منذ الثلاثينيات ، على حسب رأى بعض النقاد ؟ أتعود ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ؟ أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ؟ أم إلى تباين متطالفتنا الفكرية ؟ أو إلى عوامل أخرى ، كحرصنا على توجيه أدبنا ، وتقويمه ، وفق معايير ، تبلورت في آداب عالمية أخرى ؟ إن هذه الأسباب ، وسواها - كما سنرى - أسهمت ، ولا تزال تسهم ، في تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة ، وفي اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها ، وحسبنا ، دليلا على ذلك ، ما جاء في ندوة « الحداثة في الشعر » التي عقدتها فصول <sup>(٢)</sup> (١٩٨٢) ، وشارك فيها عدد من شعرائنا ، ونقادنا ، المعنيين بالأدب الحديث ، وموضوع الحداثة ؛ إذ إن المتبع لما طرح في الندوة ، من آراء ومقاهيم ، لا يستطيع أن يخرج إلا بصورة غير متجانسة ، وغير واضحة ، بالرغم من نقول الدكتور شكري عياد ، الذي ختم الندوة بقوله : « وإنتهينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة ، التي أغنت الموضوع ، وأضامات كثيرا من غموضه وتقلبه » ، ( فصول : ٢٦٨ ) . سأحاول ، فيما يلي ، لتلخيص أهم ما ورد من الآراء ، والملاحظات ، وحول الحداثة وخصائصها ؛ لا للتدليل على ما ذهبت إليه فحسب ؛ بل لتحديد القضايا البارزة ، التي تتردد ، في كتابات شعرائنا ، ونقادنا ، حول الحداثة .

### أولا : مفهوم الحداثة :

ينظر شكري عياد إلى الحداثة ، كمفهوم تاريخي متغير ، ويرى بموجب هذا المفهوم أن هناك أحداثا في الأدب العربي ، أو في الآداب الغربية ، بينها يميل كمال أبو ديب إلى اعتبار الأحداث ظاهرة مطلقة ، تمتلك على الأقل عددا من المكونات السلازمنية ، تجعل في انتقال محور التفاعلية الإبداعية ، من مستوى الرسالة Message إلى مستوى الترميز ، Code ، بخلاف ظاهرة اللاحداثة التي تعبر عن نفسها ، في تركيز النظام

### الإنسان على الرسالة ، سواء في الأدب أو الشعر أو الموسيقى .

ومن ناحية أخرى ، يجذر محمد بنيس من دئتي مصطلحات لم تقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعا ، ويرى أنه لا بد من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا ، والحادثة في العالم العربي ، بسبب انطلاقتهما من واقعين مختلفين ، وهو يعتقد أن ثمة عجزا لدينا ، في إنتاج مفهوم نظري للحداثة ، على حين نجد أن الأدب العربي في الشعر والرواية والمسرحية ، قد حقق شيئا في مجال الحداثة . ويذهب جحلي صمود إلى أن الحداثة أمر عسير

تكمُن في المحتوى ، أو رؤية العالم والحياة ، فهي مثلا تعد محمد الماغوط شاعرا حديثا ، ولا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقفه من العالم ، ورؤيته للحياة ، تنكسر على وعي بضائع الإنسان الحديث ، في عصر الآلة . وهي لهذا تنكسر أن يكون استمعنا لفة حديثة ، أو الزرع نحو صنع الأساطير ، أو استهلاكها ، وحده ، معيارا للحداثة ، بل يبدو أنها تذهب إلى أبعد من هذا فتحكم على وأن ما يسمى بشعرنا الحديث ، (وأظن أنها تقصد كثيرا منه) ، ليس كذلك ، فهي يزال الشاعر بطلا ، أو نبيا ، وما يزال الشاعر مسيحا لأنها تعد نقضة البطولة ، أو النبوة ، صفة من صفات القدم ، معها كانت ضرورية في مواجهة الطغيان السائد . ويرى بنيس أن مطلق الحداثة هو الواقع ، وفريد به وليس لتبديل الحساسية ، والرؤية للواقع ، وفي اعتقاده أن هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعي نقدي . ثم يضيف قائلا : «إن الحداثة لم ترتبط فقط بتحليل النفس ، ولكن بالركنية أيضا ، وهما عنصران أساسيان في فهم الواقع والإنسان . أما جبرا فيدعو إلى «الالتحام بالمصر ، أو الواقع ، الذي يسير نحو الدمار» ، معتقدا بأننا نستطيع أن نقاوم ، وأن تصعد لهذا الدمار ، بالنف وفاعليته . . . بشرط أن يتجوى هذا الفن ، على حس بمأساة الإنسان ومقاومته ، ويبحث يبرز في إبداءنا تعدد الوعي وتشابكه .

#### ٢ - التأكيد على الذات :

يصف كمال أبو ديب والحادثة بأنها عالم الخارج ، بخلاف الحداثة التي تجسد عالم الداخل ؛ ومن هنا تتغير الحداثة عنده بنقل والاهتمام من الذات ، باعتبارها شيئا خارجيا ، إلى الذات باعتبارها الداخل الإنساني . ويميز جبرا تأكيد الحداثة على الذات إلى المفهوم ، الأوربي ، الذي يفهم الأصالة على أنها ما يحى من الذات ، لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية ؛ ومن هنا تميزت الحداثة الأوربية ، بالتأكيد على ذات الفرد ، وحيثه ، ومشاعره ، وإسقاط الذات على المجتمع . غير أن جبرا يثير مسألة أخرى ، تتجاوز المفهوم الأوربي للأصالة ، عند ما يشير إلى أن المفهوم العربي لها ، يعني شيئين : «أولها أن تنبع من ذاتك ، وثانيها أن تنبع من جفورك المحتلة عبر الزمان والمكان» ، مثلا على الجمع بينهما ، بتجربة الحداثيين في العراق في قوله «وكان نحاول أن نكون حديثين ، بمعنى أننا نتحيا في ١٩٦٠ ، ولنا هومونا التي تنبع من ذاتنا ؛ لكننا ، برغم هذه المصوم الخاصة ، كنا ندرك أن جفورتنا هناك ، في الفن السوري ، والبايل ، والسرير ، وهكذا ربنا بين الأصالة والمعاصرة . ويبدو أن أحمد عبد المعطي حجازي ، غير مطمئن إلى هذا الكلام حول تغليب نظام الترميز ، الذي ينطوي في دلالة على الذات ، أو الداخل الإنساني كما يسميه كمال أبو ديب لأنه يرى فيه استبعادا لقيمة الرسالة ، في العمل الأدبي ،

الحديث ، وليس العسر صفة لاصقة بنا ، بل إن الحداثة في أوروبا ما تزال غير مبلدة ، بمعنى أنها إذا حدثت ، فهي تحدث من مواقع مختلفة وإنشاءات متباينة ، تبعا للكتابات والتزامهم ومواقفهم ، ولهذا يرى أنه من الصعب أن نعرفها ، وأن محاولتنا الرامية إلى تعريفها ونوع من البناء الأجوف لسبب آخر يخص العرب وهو أننا ونحن بصد تعريف الحداثة نقع في بصدتين : أولها ، ما سمي ببعد الأصالة ، وثانيها ، وجود حضور فوقي ، أو تجاوز ، هو البعد الأوربي ، ولذلك فهو يدعو إلى البحث عن الحداثة في منجزاتها ، أي أن نستقرى النصوص للوصول بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة ، وهي دعوة تختلف عن اقتراح أحمد عبد المعطي حجازي ، الذي دعا إلى وأن يكون بحثنا عن معنى للحداثة ، استقراء ، وليس فرضا لمفهوم معين ، ينبغي علينا ، بكل تواضع ، أن نتصرف إلى تحليل إبداعاتنا الحديث لنعرف ما فيه من حداثة ، لا لكي نرفض عليه مفهومها للحداثة فنحرفه ، ونفسره على السبيل في هذا الطريق أوداك مما قد لا يستقيم مع مطلق تطوره . وإذا كان عبد السلام المسلسي يرفض تصور احتمال البحث عن نظام شامل ، كلي ، لحدود الحداثة ، ويرى أن «محاولة ضبط التواميس أو القوانين المستحكمات في مفهوم الحداثة ، على المسار الحاضر والتاريخ الزمني ، عملية مضطحة جوهريا ، فهو يعتقد أن بوسمنا أن نستوعب الحداثة ، ضمن ما يسميه بالمطلق الثنائي ، المقاتل بأن الحداثة حدثان : حداثة التجدد ، أو التجديد في المدلولات دون ذلك حواجز القوالب المستوعبة له ، وحداثة التجدد ، أو الانسلاخ التاريخي المتحول على مستويين : مستوى المضامين ، ومستوى تغير القوالب الصياغية ، أو الأدائية . ويذكرنا جبرا إبراهيم جبرا بأن كلمة الحداثة ، كمصطلح ، وفدت إلينا عبرا الحسنيين وأنها ، في استعمالها الغربي جاءت لاحقة لمحاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء طوال سبعمين عاما (منذ ١٨٩٠) ، كانوا يتنمون إلى تيارات مختلفة ، كالصورية ، والسريرية ، والنكبيعية ، وغيرها من المذاهب التي أطلقت عليها كلمة الحداثة ، ليخرج من ذلك إلى القول بأن الحداثة ، في السبعين عاما هذه ، تتمثل في تعدد الوعي ، أو الوعي المتعدد ، أي أن يعي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا ، سواء أكادت في خطوط متوازية ، (متوازية ؟) ، أم في خطوط متقاطعة .

#### ثانيا : خصائص الحداثة :

وإذا اختلف نقادنا وشعرونا ، حول مفهوم الحداثة ، فلهم يخلطون كذلك ، فيها يذكرونه ، أو يؤكّدونه ، من خصائص الحداثة ، أو عناصرها كالزور وتأكيد الذات ، والزمن ، والغموض .

#### ١ - الرؤية .

ترى سلمى الحفصاء الجبوسى أن العلامة المميزة للحداثة ،

## ٢ -

### الحداثة الغربية

إن أول ما نلاحظه ، أو ينبغي تأكيده - من هذا العرض السريع لأفكار الندوة المذكورة - أن الحداثة في الأدب العربي تختلف عنها في الغرب مرحليا وطبيعية ، لأسباب تاريخية معروفة ، منها أن الحداثة في الغرب تمثل مرحلة تاريخية تختلف التقاد في تحديدها بذاتها وبهايتها<sup>(٤)</sup> . غير أن أكثر الدراسات الحديثة ، تحيل إلى اعتبار أواخر القرن التاسع عشر ، أو مطلع القرن العشرين<sup>(٥)</sup> بداية للحداثة ، كحركة خاصة ، غيّرت بأوجهها ، أوتارها المختلفة في الأدب والفن ، من مستقبلية وتصويرية إلى انطباعية وسريالية ، وبلغت ذروة إبداعها في الربع الأول من هذا القرن . ويرى بعض النقاد أنها أخذت بالانحسار في الثلاثينيات أو الأربعينيات حين نما الإحساس لدى الأجيال الجديدة بأن أدب الحداثة الذي أنتجته ت . س . إليوت وعزروا بلوند ، وأمثالها ، لم يعد مناسباً للتطور الفكري والاجتماعي الذي شهده الغرب ، لاسيما في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فظهرت حركات أطلق عليها مصطلح ما بعد الحداثة<sup>(٦)</sup> . ولما إذا أردنا تحديد ما يسميه «براد بوري» بدعوى الحداثة ومصادرها<sup>(٧)</sup> فنلاحظ أنها مترامية الأطراف ، تمتد من روسيا إلى الولايات المتحدة ، وأمريكا اللاتينية وغيرها من بقاع العالم ، وتضم منذ عرفت بكونها مراكز حداثه - كباريس ، وبارلين ، ولندن ، وميلانو وموسكو ، ونيويورك ، شاركت مشاركة فعالة في مسار الحداثة ، وأسست عليها ملامح مستمدة من ظروفها وخلفيتها ، أي أن الحداثة - بإيجاز - ليست أحادية اللغة ، وليست أحادية الأصل ، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة ، بل هي متعددة اللغات ، ومتعددة الأصول ، ونشأت مراحل زمنية متفاوتة متداخلة . ومن هنا كان تركيبها المعقد ، واستيعابها للملامح أو عناصر ، غير متلفة . ولهذا فليس من الغريب أن يختلف النقاد في موقعهم من استعمال المصطلح ، وأن نجد بينهم من يتحدث عن حداثات بدلا من الحداثة بالإفراد ، كما فعل برادبوري<sup>(٨)</sup> في دراسته الحديثة Modernisms postmodernisms - . كما نجد بينهم من يشك في قيمة المصطلح كأداة نقدية نظرية فيقول عنه ريتبه ويليك مثلا : «إنه مصطلح قديم فارغ نوعا ما»<sup>(٩)</sup>

ومها اختلفت الاتجاهات أو المواقف تجاه الحداثة مصطلحا ، وحركة ، فإن ما ظهر في الغرب من تراث نقدي<sup>(١٠)</sup> يدل من ناحية على أهمية إسهامها في الحضارة الغربية الحديثة ، ويجعلها من ناحية أخرى ، في موقف سعي إن نحن حاولنا الإلمام بعناصرها في مثل هذا المقام . ولكننا ملزمون بتحديد معالمها الكبرى - بدون ذكر التفاصيل - إن أردنا فهم طبيعة الحداثة في أدبنا المعاصر ، وأن نقصها في إطارها التاريخي المناسب ، لاسيما أن كثيرا ما قيل أو يقال عنها ، يبدو كالصدى لأصوات بعيدة ، سواء كانت العلاقة بين الصدى ومصدره مباشرة ، أو غير مباشرة

ويعتبر جزءاً من الوعي النقدي الجديد ، الذي يبرز بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وفتحى هذا الوعي في نظره «أن العقل العربي عاجز ، وأن الشعر العربي ، قبل يونيو ١٩٦٧ ، قد أفلس ، وأن المعرفة التي قدمت قبل الهزيمة ، لم نقدنا ، بل أدت إلى الكارثة . ومن ثم كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر ، أو فكر سياسي ، هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة في العمل الأدبي» . ويخلص من هذا إلى أن الإصرار على مثل هذا المفهوم سيقتود الإبداع العربي إلى العقم وعدم الفاعلية ، والانتقاع عن الواقع ، أو ما يسميه بـ «تمشيد النص الأدبي» ، أي التراجع نحو الفاعلية ، كما جاء في إحدى ملاحظات محمد نبس .

### ٣ - الزمن :

تقتصر الحداثة في الغرب ، تاريخيا ، كما يقول كالتسكو<sup>(١١)</sup> ، بفكرة الزمن الأفي ، اللامداد ، السائر أبداً إلى أمام . غير أن جبرا ، في معرض الكلام على الحداثة ، يشير إلى مفهومين للزمن : للمفهوم الأفقي العمودي ، الذي يميز - في نظره - الفكر الأوربي ، كما يميز من قبل الفكر اليوناني ، والزمن الدائري الذي يجعله مفهوم العرب ، ويرى أن الفهم المعاصر أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب ، أي «الأزمة المتداخلة والمتشابكة» . أما أبووب ، فيبدو فهمه للزمن الحداثة الصق عا نسب إليها ، أي تصور الزمن بأنه حركة إلى الأمام ، مقابل مفهوم الفكر «اللاحدية» ، الذي يرى أن الزمن يتحرك حركة هابطة ، أي أن ثمة بداية وجوها ، ينبوعا ، وعصرا ذهبيا . . . ثم يبدأ الزمن بالانحدار ، لتصل إلى ما أسماه العرب ، قديما ، فساد الزمان . ويقارن عبد الوهاب الليان بين نوعين من التمرد عند شعراء العراق : تمرد استثنائي هش ، يعود أصحابه ثانية إلى أحضان السلطة ، كما فعل الرضاوي والزهاوي ، وأمثالهما من المتحدين ، وتمرد الحداثيين ، وقد وصفه بأنه تمرد «عمل الزمن بفهمه الجذري ، الذي يرى أن كل تطور حركة إلى أمام» .

### ٤ - الغموض :

يعتبر الغموض من سمات الحداثة البارزة . وقد كان - ولا يزال - موضع جدل بين أنصار الشعر الحديث ، ومنأوئيه . غير أن المشاركين في الندوة لم يحدوا - كأي يلو - متسعا من الوقت أو ضرورة للوقوف عنده طويلا ، فلم يكن له نصيب من الملاحظات سوى ما ذكره جبرا مؤكدا «أن الوضوح المطلق ليس حداثيا ، وإنما الحداثة هو الذي يعي أن ليس ثمة شيء واضح ، منجز ، أو بسيط ، وأن الشاعر الذي يجد المفاهيم بوضوح ، وبساطة في نظر الحداثي ، يقوم بعملية إغلاق ، لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع ، على نحو ما نرى لدى شوقي ، وحافظ ، والزهاوي ، والرضاوي . وأيدى حمدي صمود ، بالإشارة إلى أن النص الحديث ، هو ما يخرج من دلالة مغلفة نهائية ، ويفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

الحداثيين ؛ فالشاعرة س. إليوت ، مثلا ، يرى أن الأمل لا يعنى أننا أنكرنا الماضي كما يود أن يعتقد الأعداء والمؤيدون للأشياء لأية حركة جديدة ، بل يعنى أننا وسعنا مفهومنا للماضي ، وأنتا ، في ضوء ما هو حديث ، نرى الماضي في نمط جديد<sup>(١٧)</sup> . هذا في حين يرى د. هـ. لورنس وليم كارلوس وليمز ، أكثر تطرفا في الدعوة إلى القطعية التاريخية . وقد تأثرا - كما يبدو - بحركة المستقبليين في أوائل هذا القرن<sup>(١٨)</sup> . وإذا جاز لنا أن نستشهد بنموذج متطرف من مواقف الحداثة تجاه التراث والماضي ، فلا أحسب أننا نجد نفوذنا أكثر عتقا وعدمية من موقف المستقبليين . ولعلنا نتذكر ما جاء في بيانهم الأول (الذي أصدره الشاعر الفنان الإيطالي مريتي عام ١٩٠٩) من دعوة إلى حرق المكتبات والمعاهد ، وإغراق المتاحف<sup>(١٩)</sup> ، أو ما جاء ، بعد ذلك بسنوات ، في بيان المستقبليين الروس ، الذي أصدره مايكوفسكي ، مع بعض مؤيديه عام ١٩١٢ ، حيث نقرأ دعوة إلى رمي برشيتكين وديستوفسكي وتولستوي وأمثالهم من عل سفينة الحداثة<sup>(٢٠)</sup> ، أو بيان الكتائب الروسي زميلتان وعن الأدب والشورة والأنثروبيا<sup>(٢١)</sup> ، الذي نشره عام ١٩٢٤ ، معبرا - إلى حد كبير - عن جوهر الحداثة في نظرتها إلى الماضي ، والمجتمع ، وطبيعة الأدب ، واللغة ، والغوص<sup>(٢٢)</sup> .

وكان من الطبيعي أن تواجه الحداثة - بحكم منطلقاتها الثورية - منذ بدئها ، حتى يومنا هذا ، معارضة شديدة ، وردود فعل سلبية ، من مصادر مختلفة ، سواء كانت دينية الأديان ، أو علمانية ذات أفكار تقدمية (دع عنك الدلالة الأزدائية ، التي حملتها الكلمة ذاتها في الاستعمال اللغوي كما يدل على ذلك ما ورد في معجم أكسفورد من أمثلة) . أما المعارضة الدينية فكانت ، ولا تزال ، على مستويات عدة ؛ منها ما يتصل بالاجتهادات الحداثية الدينية ، لاسيما داخل الكنيسة الكاثوليكية ؛ ومنها ما يحس روية الحداثة ، التي تنافض المعتقدات الدينية السائدة ، عن نحو دفع الكنيسة الكاثوليكية ، بصفة خاصة عام ١٩٠٧ ، إلى اعتبارها مجامع الأفكار الإلحادية ، واتخاذ مواقف عملية للحيلولة دون تسربها داخل الكنيسة . غير أن الموقف النهائي ، لا يقتصر على الكنيسة المذكورة ، بل له مؤيدوه في غيرهما من المذاهب الدينية . ولعل أحدث تعبير عنه ما جاء في مقال جلد ، نشر في العدد الأخير من مجلة هارفارد (يناير - فبراير ١٩٨٤) ، تحت عنوان طريف «الشيطان خدائي» . وقد تناول فيه مؤلفه - وهو من كبار أساتذة اللاهوت في جامعة هارفارد - شروط الحداثة بمعناها العام<sup>(٢٣)</sup> . وترى على الصعيد الأدبي مواقف مماثلة ، أو أحكاما متناوئة ، بدءا من إشارة الشاعر الروسي بلوك إلى ما وصفه بـ «دم الحداثة» ، وننته للحداثيين ، في أيامه (١٩١٤) بأنهم ليسوا إلا شائعات فنية موهوبة مداهوا الفراغ<sup>(٢٤)</sup> ؛ إلى حملات الماركسيين ، الذين يعتبرون الحداثة تعبيرا عن انحلال الثقافة البرجوازية ، وتقنية

بالرغم من إصرار أدونيس على أن الحداثة إشكالية عربية ، قبل أن تكون غربية ، ودعوته إلى درسها بعيدا عن هيمنة الحداثة الغربية<sup>(٢٥)</sup> .

إن الحداثة الغربية ، في جوهرها ، ظاهرة تمكس معارضة جذلية ؛ ثلاثية الأبعاد<sup>(٢٦)</sup> : معارضة للتراث ؛ ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والتمعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ أي أنها لا تمثل انفصالا عن الماضي ، ورفضها لتفانيه الثابتة ، أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطورها المستمر إلى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة . ومعضلتها تتجسد ، كما يقول وهاب ، في أن عليها أن تكافح دائما ، ولكن بدون أن تنصهر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنصهر<sup>(٢٧)</sup> ؛ إذ إن انصهارها معناه أن تفقد صفة الحداثة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلزم به ، وتسير عليه . وقد تميزت ، منذ البدء ، بمحنيين أساسيين ، لا يفصل أحدهما عن الآخر : منحنى خاص بالفهم ، يرفض الغرض ، أو الدور الاجتماعي للعمل الأدبي ، وفق ما تراه المقاميم الكلاسيكية أو الواقعية ؛ ومنحنى عموه السعي الدائب وراء إحكام الوسائل أو الأشكال الفنية . وقد بلغ اهتمامها بهذه الناحية مبلغا بعيدا ، حتى عد كأنه نوع من التحامل أو الهجوم على الشكل لا نظيره في تاريخ الأدب ، في حد تعبير إيهاب حسن<sup>(٢٨)</sup> . وإتته ، في أن واحد ، أكثر تمدا ، ومغايرة ، وشكا ، من أي هجوم سابق ، على الشكل ؛ وهو يتحدى فكرة الشكل نفسه ، ولا يجد حلا لتحديه سوى فرض متطلبات جديدة على كل وسيلة تعبيرية فنية . أما منهاها الأول ، الذي يرفض الدور أو الغرض الاجتماعي ؛ فقد أدى بها إلى تأكيد فردية الإنسان ، وإحساناته الداخلية ، واعتبار الوعي الذاتي ، لا الواقع الخارجي ، محور العمل الفني ؛ أي لم يعد هناك في منظورها واقع خارجي بل وعي إنسان فحسب ؛ «وعي بين ، دائما ، عوالم جديدة ، وبعد الله ، ويميد بناءها ؛ بفضل إدراعيه الخاصة» ، كما قال الشاعر الألماني جوتفريد بن Bern . ويلاحظ أن تأكيد الذات هذا يتخذ أشكالا متباينة ، أو يمر بمراحل مختلفة ؛ فمنها ما يؤكد اللاوعي وعوالم الأحلام ، وسبر أقاليم الذهن / الوعي ، غير المألوفة ، أو البرية ، أو التراجع إلى الذات ، وتحيص حركتها الداخلية ، أو تجاوز الحاضر إلى المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، وغير ذلك من أنماط العزوف عن مواجهة الواقع ، والتأثير فيه . وكان من ثمار هذا المنحى ما نراه في نتاج الحداثيين من الإحساس الحاد بالافتراق ، والوحدة ، ومعاناة العذاب والالتزام بالفكرة القائلة بأن الإنسان محكوم عليه أن يواجه مصيرا إشكاليا .

ومن طبيعة الحداثة ، أن تكون في علاقة تضاد مع الماضي ، أو التراث . غير أن هذا التضاد يتفاوت حدة وعتقا في مواقف

سبكولوجية ، يحاول بواسطتها الفنان أن يتغلب على آثار تحجر الثقافة ، بزل نفسه ضمن جماعته من الفنانين ، ونظرتهم والتي ترى أن الدلالة الأساسية للإبداع الفني ليست في تغيير العالم حوله ، باسم مثل اجتماعي أعلى ؛ بل في تغيير وسيلة وصف العالم أو رؤيته <sup>(٣٧)</sup> ؛ وقد اتهم عدد غير قليل من روادها - وبينهم ت. س. - إليوت ، وباوند ، ولورنس - بالرجعية الفكرية أو السياسية <sup>(٣٨)</sup> ؛ ولكن نقادها ، مع ذلك ، لا يتكرونها جوائزها أو إنجازاتها الإيجابية ، وقيمة ما حفظته من تجديد ثوري في الأشكال وأساليب التعبير <sup>(٣٩)</sup> ، أي أن الحداثة في مسارها ، بدأت ، وظلت ، مقترنة بإجمادات ودلالات ، أقل ما يقال عنها أنها مصدر جدل وخلاف على الصعيد المالي ؛ وهي بذلك لا تختلف كثيرا عما تعرضت له الحداثة العربية من حلات أو تهم ؛ لا لأن حداثة الشعر ، في المجتمع العربي ، متقلدة على الحداثة العلمية - الثورية ، كما يقول أدونيس <sup>(٤٠)</sup> ، بل بحكم طابعها الضدي ، ويعض أفكارها التي جعلتها هدفا لتهجمات ومآخذ ماثلة في الغرب .

**الحداثة في كتابات الشعراء المعاصرين**

**أولا - البداية :**

وإذا عدنا إلى موضوع الحداثة في أدبنا ، لاحظنا ، أولا ، أنها ، بوصفها فكرة تطوى في الإبداع والتعبير والاكتشاف ، لم يتبها لها من الظروف التي واجبت الحداثة عالميا إلا النذر اليسير ، بالرغم من أن ما يسمى بعصر النهضة في تاريخنا الحديث بدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر ؛ إذ إن مجتمعنا العربي ما يزال يقتصر إلى التحولات الجذرية ، التي عاشها الغرب بضعة قرون ، سواء كانت في المجالات العلمية - الفكرية ، أو في مجال التطور الاجتماعي - الاقتصادي - السياسي . غير أن من الممكن القول بأن الشعر العربي الذي بدأ في القرن العشرين متخلفا حقا ، ومنها بالجمود <sup>(٤١)</sup> ، استطاع أن يبلغ في النصف الثاني من هذا القرن مستوى من الحداثة التي وتكاد أن تضارع في بعض وجوها الحداثة الشعرية الغربية كما يقول أدونيس <sup>(٤٢)</sup> . ويكاد أن يجمع شروعا للمعاصرين على أن هذا الشعر شهد - قبل بلوغه هذا المستوى - محاولات متعددة ، منذ مطلع القرن ، للخروج به من النعطة الموروثة في الموضوعات والأساليب ؛ والتحرر من النزعة الماضوية ، والتعبير عن نزعة جديدة ، تؤمن بضرورة التعبير ، كمحاولات جماعة الديوان ، ومدرسة أبولو ، في القاهرة ، وشعراء المهجر في نيويورك ، وحركة الشعر الحر في بغداد ، وجماعة عجلة وشعره في بيروت ؛ ولكنهم يختلفون في تجديدهم بداية التحول الحاسم ، أو الجوهرى ، من الانتماء التقليدي إلى النزعة الحداثية ؛ فمنهم من يرى البداية في محاولات المهاجر ؛ ومنهم من يميزها إلى حركة الشعر الحر ، التي انطلقت من بغداد في ١٩٤٨ ، ومنهم من يؤرخها بحركة مجلة شعر منذ أواخر عام ١٩٥٦ ؛ وليس في ذلك من غرابة ؛ فقد اختلفت

إن هذه البدايات المختلفة - مهما كان موقفنا تجاهها - تثير مسائل مماثلة لما أثارها الحداثة الغربية من قبل ، منها : أولاً : صعوبة القطع بالبداية لحركة الحداثة بصورة إجماعية ، نظراً لاختلاف الشعراء والثقافتين تقديمهم للامية حركة أو عمل أدبي ما ، أو وقوعهم تحت تأثير ما يسميه أدونيس بـ «أوهام الحداثة» وهي عنده أوهام خمسة : الزمنية ؛ ووهم المغايرة (التغاير) مع القديم) ، والمماثلة (التماثل مع الحداثة الغربية) والتشكيل الثرى ، والاستحداث المضمون<sup>(١١)</sup> . ثانياً : علمتنا تجربة الغرب أن الحداثة ذاتها ترفض شكلاً نهائياً موحداً ؛ فهي وحدانية ، أو يمكن أن يقال إن لها أوجهاً متعددة ؛ أو كما يقول أدونيس في رده على ما أبداه الشاعر أمل دنقل من ملاحظات حول حداثة أدونيس ، يتحدث عنها كأنها «كل موحدة ، أو بعد واحد لدى جميع الشعراء ، الذين «يظن» أنهم حديثون ؛ والحال أن الحداثة، حركة متناقضة ، متعددة الاتجاهات ، والمستويات ، وذلك مظهر من مظاهر حركيتها وجوهراتها»<sup>(١٢)</sup> . ولهذا ليس من الغريب أن نجد أدونيس نفسه مضطراً إلى استعمال صفات يميز بها ما يعينه من حداثة ؛ فيسميها تارة وحداثة حقيقية ، وأخرى وحداثة ثورية<sup>(١٣)</sup> . أو نقرأ عن رواد آخرين للحداثة كالشاعر السوري أورهان ميسر الذي وُصف بأنه كان لطلبة الاستقصاء والتجريب ، في الأربعينيات ، وأنه خرج على لغة الحياة اليومية ، ليركز على الأنا الداخلية وعلى اللا شعورية<sup>(١٤)</sup> . ثالثاً : تروى هذه الاختلافات بالخاصة إلى دراسة منهجية ذات هدفين : أولها ؛ تقويم الحركات التجديدية لا بوصفها ظواهر منفصلة إحداها عن الأخرى ، بل في ضوء ترابطها ومدى إسهام كل منها في التمهيد للمراحل التالية ؛ بمعنى أنه لا يكفي أن نحكم مثلاً بأن جبران رائد أول للحداثة ، بمعزل عن بيان دوره ومدى فاعليته في مسار الحداثة ، والهدف الآخر تزويج الطابع ، يرمى إلى تحمير المحاولات التجديدية ، لاسيما في الصحف والمجلات العربية ؛ لما لها - أي الصحف والمجلات - من أهمية في الكشف عن أصول الظواهر الأدبية ووقوعها في سياقها التاريخي<sup>(١٥)</sup> .

#### ثانياً : الحداثة بين قومية التراث وعالمية :

لعل من أهم سمات الحداثة ، أو أولى المشكلات التي تثيرها ، موقفها النقدي من التراث القومي ، وانفتاحها على التراث العالمي ، والغرض منه على وجه الخصوص ، وتفاعلها المباشر أو غير المباشر مع ورائد الثقافة والفكر والشعر والن ، غربية كانت أم شرقية ، معاصرة أم قديمة ، دينية أم لا دينية . فالشاعر الحديث لا يعد عاصفاً لما يسمى بقصة التعال الأدي ، أو الاتكاملة التي حلت قديماً من اتصال الشاعر العربي بأدب عصره أو أدب العصور المختلفة ، بل تجاوز حدود ثقافته القومية وأغناها بما استوعب من تجارب الشعوب الأخرى ، وتراث

كيانه ؛ وإبدال التعابير ، والمفردات القديمة ، التي استنزفت حيويتها ، بتعابير ومفردات جديدة ، مستعملة من صميم التجربة ومن حياة الشعب ؛ وتطوير الإيقاع الشعري المرى ، وصله ، على ضوء المضامين الجبلية ؛ فليس للأوزان التقليدية أية قداسة ؛ و «الإنسان في الله وفرجه ، خطيته وتوته ، حرته وعبوديته ، حقاوته وعظمته ، حياته وموته ، هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الإنسان ، هي تجربة سخيقة ، مضطعة ، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم» . ويضيف الحال إلى ذلك قوله بأن هذه الحركة ومرحلة فاصلة أولى ، أزاحت كثيراً من العقبات . يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة ، وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى ، بل هو التعبير الشخصي الفريد ، عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة<sup>(١٦)</sup> . ومن حق القارئ أن يتساءل - وقد أشير إلى نيويورك ، وبغداد ، وبيروت ، كمراكز للحداثة العربية - أين موقع القاهرة منها ؟ أغلب الظن أننا لا نخطئ إن قلنا بأنها كانت المنطلق العربي الأول للحداثة ، بمعناها الواسع ؛ فقد نشأ فيها جيل ثالث من أجيال النهضة ، متميزاً بترعة ثورية في مجال الثقافة ، كما يقول شكري عباد ، فوضع «الثقافة العربية على بداية مرحلة عذبة من صراخ الأصداء» ، وفتح لها نوافذ على ثقافة الغرب ، وبدأ عملية تاريخية مهمة في تقويم التراث الأدي والثورة على كثير من التقاليد والأشكال الموروثة ، و «الاهتمام بما هو معاصر ومباشر» ؛ إثباتاً لذاتية الأديب ، أو الشاعر<sup>(١٧)</sup> . ويرى عباد وأن فكرة الحداثة برغم ما كلفت أصحابها من جهد . . . . كانت فكرة تقوم على تقاؤل شديد بل لا تخلو من سذاجة ؛ لأن أصحابها نظروا إلى الحضارة الغربية نظرة مثالية ، ولم يلتفتوا إلى تناقضاتها ، أو عيوبها ، وتصوروا أن الأخذ بها «طريق سهل ، فهو يبدأ تقليداً ، ومحاكاة ، ثم يستحيل التطلع طبعاً ، ولا تلبث أن تظهر شخصيتها القومية ، من خلال القوالب التي استعرتها من الغرب»<sup>(١٨)</sup> .

والرغم من أن صلاح عبد الصبور ، لم يطلق مصطلح الحداثة على ما شهدته مصر بين العشرينيات والأربعينيات من تحول ، فإنه يميل إلى وصفه بأنه كان نصف مقامرة ، أو بشيراً بالمغامرة ، وأنه انقلاب جذري في أسلوب الحياة وأسلوب التفكير ، نتيجة للاتصال بالحضارة الغربية ، على نحو أدى إلى قيام بعض الشعراء بتخطي دائرة السلفية ، قائلاً : «ولو أننا جعنا ما كتب من شعر في الشرق العرى ، بين عامي عشرين وأربعين ، لوجدنا اختلافاً كبيراً في العالمين اللذين يعالجهما تراث هذه الفترة ، وتراث الفترة الألف للماضية ؛ فالتراث القديم لا نجد فيه إحساساً بقرية الشاعر ، على حين نجد في تراث ما بين العشرين والأربعين ، أن هذا التراث عوم . كل شاعر فيه يريد أن يعبر عن ذاته ، وأن يتحدث من داخله إن صح هذا التعبير»<sup>(١٩)</sup> .



أحد أمين على الشعر أنه لم يحدث ثورة عاتلة لما أحدثته العلوم في العصر العباسي ، ويميز ذلك إلى ضعف أثر الثقافات الأجنبية فيه<sup>(٤٥)</sup> ، أي أن الحداثة الشعرية الأولى - إن صح التعبير - كانت متخلفة نسبياً عن الحداثة العلمية والفكرية التي عاصرتها آنذاك .

أما الحداثة الشعرية اليوم فقد حققت - كما قلنا - من التحول والإنجاز القوي ما جعلها متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية ، في إطار المجتمع العربي . وهي لم تكن تستطيع أن تفعل ذلك لو لم تقف موقفاً نقدياً واعياً من التراث القومي ، وموقفاً متفتحاً من التراث الإنساني ، مستوعبة منها في آن واحد ما أسهم في حركتها الإبداعية . ولكن هذا يعد هذا الموقف الثاني رفضاً للتراث القومي كما اتهم به شعراء الحداثة بعامه ؟ يجمع الشعراء على أن موقفهم ليس موقف رفضي له ، بل موقف تحوير منه ، مؤكدين حق كل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء ، على حد تعبير صلاح عبد الصبور<sup>(٤٦)</sup> . ويذهب بعض النقاد - ولهم ما يؤكد مذهبهم - إلى أن « الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً كما تؤهم بعض الناس - بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها » ، و « إن التراث من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة »<sup>(٤٧)</sup> . غير أننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن التراث لم يعد يشغل معهم مركزته أو صدارته المعهودة ، كما هي الحال مع شعراء المدرسة السلفية ، بل استحال أن يكون يتجاوز قوة ووضوحاً من مكونات ثقافتهم الشعرية والفكرية ، نتيجة انفتاحهم على التراث العالمي، ولعل في هذا الانفتاح - الذي لم يشهد تاريخ الشعر العربي مثيلاً له - يكمن سرّ الحملات المضادة لهم ، أو المعامل الأول الذي دفع - ولا يزال يدفع - خصوم الشعر الحديث ، أو حتى بعض أنصاره وعماصيه ، إلى القول بأنه يبدو غير عربي في كثير من ملامحه الشكلية ، وقيمه وموضوعاته . فالشاعر أمل دنقل يشير إلى شعره موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس . تقرأ لهم فلا ترى ، لا واقع أقطارهم ، ولا الواقع العربي كله ، لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوباً في لبنان أو في المغرب أو في إسرائيل<sup>(٤٨)</sup> . ونقرأ للنقاد حسين مروة - وهو من المحمسين للشعر الحديث - مقالاً بانحذه على أبرز تمثل الشعر الحديث (صلاح عبد الصبور وأدونيس وخليل حاوي والبياتي) ما يلاحظه في شعرهم من المجهاد « نحو الانفصال » و « الانفصال التام » من بنائيه الأصلية في حياتنا العربية ، وعن الشرايين التي تمنحه الحياة والحركة في أرضنا<sup>(٤٩)</sup> . ويرى جبرا إبراهيم جبرا أنه لا مفر من الإقرار بأن « حركة الشعر الجليدي متصلة بحركة القرن الحديث في أوروبا - أو قل في العالم كله - أكثر من أي شيء آخر بغیر مواربة » ، وأنه « من البعث أن نستشهد بالقديسي ، ونستند في أحكامنا إلى سوابق لن نجد لها في كتب الأدب التي وضعت قبل بضعة قرون

الحضارات الإنسانية في مختلف عصورها ، بما فيها حضارات أمت أو منطقتة ، في عصور ما قبل الإسلام ، على نحو أعانته على أن يحقق إنجازاً فنياً يضاهي ما شهده الشعر العربي الحديث ، وأن يكسب للشعر العربي بدءاً عالمياً لم يحظ بمثله من قبل ، كما يتجمل في ازدياد حضوره مترجماً في الآداب العالمية ، وما يلقاه من اهتمام أو تقدير .

وإذا كان هذا الانفتاح قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ثم ازدهر وتطور في غير الشعر من الأنواع الأدبية ( القصة والرواية والمسرحية ) بدون معارضة شديدة ، فإنه كان - ولا يزال - في مجال الشعر موضع هجوم ، وهذفاً لحملات اتهامية حادة ، بدءاً من عوازل التجديد على أيدي جماعة الديوان والرابطة القلمية وأبولو ، إلى الحركة الشعرية المعاصرة ، التي أعقبت الحروب العالمية الثانية ؛ وذلك لأسباب واضحة أهمها ما يجتله الشعر من مكانة في التاريخ العربي ، بحكم أنه النوع الأدبي الرئيسي ، خلافاً للأنواع الأدبية الأخرى ، وتلاحمه مع التراث القومي والديني تلاهما جعله عنزان الأصالة العربية . ولهذا عد أي خروج على قوائمه وتراثه مسا بالأصالة العربية ذاتها ، وخطراً على اللغة العربية ، وتهجيلاً للقيم الإسلامية ، وغير ذلك من الاتهامات<sup>(٥٠)</sup> .

وقد يقال إن تجربة الحداثة هذه ليست جديدة في التاريخ العربي ؛ فقد واجهتها من قبل في العصر العباسي على أيدي المحدثين<sup>(٥١)</sup> ، أو أنها إشكالية عربية قبل أنه تكون غربية ؛ وإن علينا أن نطرحها وبمبدأ من هيمنة الآراء والنظريات المشتقة من تضام الحداثة الغربية ، بحيث نقومها استناداً إلى مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والحديث في التراث العربي نفسه - كما يقول أدونيس<sup>(٥٢)</sup> . وهذا مذهب يصعب الأخذ به بدون تحفظ ، ويخالف ما يذهب إليه أدونيس نفسه في مواضع أخرى من دراساته<sup>(٥٣)</sup> . أقول : قد يقال هذا أو غيره من الكلام عن الجذور القومية لحداثة اليوم ، غير أنها في وجهها المعاصر تختلف اختلافاً جوهرياً ، لسببين بارزين : أولاً ، انطلاقها من موقع حضاري يبدو مختلفاً إذا ما قورن بظروف الحداثة الأولى عند ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ؛ وثانياً ، أن مفاهيمها اليوم مرتبطة بالحداثة العالمية ؛ وهي تدعو إلى تحول جذري لم تحققه حركة المحدثين أو المحدثين الأول - كما بين ذلك طه حسين و أحمد أمين وغيرهما من أعيان الذين تأيموا الخلاف بين القدماء والمحدثين<sup>(٥٤)</sup> . فطه حسين مثلاً يقول عنه بأنه « ليس بالشعر الكثير » فلم يتخير الشعر العربي في موضوعه ولا في صوته ولا في نوعه ، ولم يتغير في لفظه ومعناه ، إلا تغيراً قليلاً جداً ؛ ويرى أن التجديد الذي حدث لم يكن لتجديد جوهرياً ولا مطرداً ، « وقد مضت القرون وتعاينت والشعر العربي في لفظه ومعناه صورته وموضوعه كما كان قديماً » ، لم يتله من التغير والتطور إلا هذا المقدار الضئيل الذي أشرنا إليه<sup>(٥٥)</sup> . ويأخذ

العناصر غير العربية في تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية ، كما لا أشك في أنه لا يخلو من سمة التبسيط ، ولكنه يشير إلى ظاهرة تفصل دور التراث القومي في الشعر الحديث ، ومدى الانفتاح على التراث العالمي ، وهي ظاهرة حديثة ، دفعت ولا تزال تدفع - كما قلت - خصوم الشعر الحديث إلى اتهامه بالخروج على التراث .

ويبقى لنا أن نفق عند الجانب الآخر من موقف الشاعر الثنائي تجاه التراث ، ألا وهو ما يتخبر منه ، وكيف ينظر إليه إجمالاً . وأول ما نلاحظه أن أدونيس يكاد أن يتفرد بين الشعراء بجدّة موقفه المجهوم ، وتكرار حملاته في أعماله المختلفة ، منذ أول انخراطه الخمسينيات ، بلهجة تجعله الصق بروح الطليعية أو المستقبلية منه بتبار الحداثة العام . والطليعية - كما وصفها النقاد الغربيون - تمثل الوجه المتطرف البالغ في مواجهته للواقع . ويقرن وجوده بشرطين أساسيين : إدراك مثليته أنهم يسبقون عصرهم ، والإحساس بأنهم في كفاف مر يد عدو يرمز إلى قوى الركود ، وطغيان الماضي ، وطرق التفكير التي تجعل من التقليد قيداً تحول دون التحرك قدماً<sup>(١٧)</sup> . وتزخر كتابات أدونيس بأمثلة كثيرة على مناه الطليعي ، نذكر منها نموذجاً يرجع تاريخه إلى أوائل الستينيات . « لسان من الماضي . هذا هو الخط الأول في نسج الظل . اللاماضي هو سرّنا . الإنسان عندنا ملجؤ من الماضي . نعلمه أن يكرس الجلام ويحجم . نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمفاهيم والصفات ، يسمونها تراثاً ... » . « لذلك يسمينا الإثريين » « النوضى » يسموننا أيضاً « الحبيات » . هكذا يسلو في أعينهم . للمرة الأولى لا يخطئون النظر ؛ فالحق أننا نعلم قوضات وخيانتنا في ذلك العالم المغطى بالجيف للقعدة ... » . « ونحن نخطئ للسادة الإثريين أن يسألونا باستكبار وريبة : ماذا تريدون ، إذن ؟ ما هو هدفكم ؟ لن نتردد في أن نجيبهم بيقين وفرح : ما نريده ، ما نهدف إليه ، شيء آخر ، أيها السادة . إننا نتخطى ما كنتموه وما ورتتموه . نجعله أيضاً ... الوجود حولنا . وجودكم كرهه عدو . لن نتقبل . لن نصافه . لن نصادفه . لن نفكر تحت سقفه ولا سماته . سنغرق في وجود آخر . سنشرب أظفاناً من غضاريف الحلم . سنسقط في فوهة المستقبل . سنعيش ونفكر ونكتب للشعر تحت سقف الرؤيا وسماتها ... » . « ليس التراث مركزاً لنا . ليس نبماً وليس دائرة محيط بنا . حضورنا الإنساني هو المركز والنجح ، وما سواه ، والتراث من ضمنه ، يدور حوله ... إن الشعر أسام التراث لا ورامه . فليخضع تراثنا لشعرنا نحن . لتجربتنا نحن - لا هيئنا ، في الدرجة الأولى ، تراثنا ، بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ ... »<sup>(١٨)</sup> . ولئلا يساء فهم موقف أدونيس من التراث - كما أسى - من قبل واتهم بشي التهم<sup>(١٩)</sup> - لا بد أن نذكر أنفسنا بمحاولاته الجادة للتمييز بين ما يراه من عناصر تراثية « تحفظ بالقدر على إضاعة الحاضر والمستقبل »<sup>(٢٠)</sup> ، وعناصر

على الأقل<sup>(٢١)</sup> . وهناك ملاحظات عائلية كثيرة ، تؤكد أن الشعر الحديث لم يستلهم حدثاته من التراث القومي ، بل من أصول غربية بالدرجة الأولى<sup>(٢٢)</sup> . ويفرض علينا هذا أن ننظر إلى موقف الشاعر أو الحداثة من التراث لا على أساس التسؤل عما إذا كان يعني رفضاً له أو انطلاقاً منه (إذ من قبل البديهة استعذلة الإبداع عن غير أن يكون للتراث دور فيه) ، بل في ضوء مدى ما يؤديه من دور ، أو يتسم به من فاعلية ، في تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية الحديثة .

إن نظرة عجل في كتابات شعرائنا تكشف لنا أنهم يجمعون على النظر إلى التراث الإنساني بوصفه ملكاً لهم كما هو ملك للإنسان في أي موطن من موطنه ، على تمثيل عبد الصبور ، يهلون منه ، ويتملكون منه ، بطرق مختلفة ، أو من زوايا متعددة<sup>(٢٣)</sup> ، من غير تمييز بين يتابعه الأولى أو عصوره . ودليلهم في ذلك « قدرته على النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر » ، وما يتميز به من نظرة شمولية - كما يقول البياتي<sup>(٢٤)</sup> ، أو « قيمته في أي لغة وتعبير عن الإنسان » - بحسب رأي عبد الصبور<sup>(٢٥)</sup> . ولهذا فليس من الغريب أن تكون لكل شاعر موسوعة خاصة بما يؤثر من التراث الإنساني بحسب منظوره ، تنظم عدداً كبيراً من الأديباء والمفكرين ، أمثال طرفة بن العبد ، ولوركا ، ومياكوفسكي ، وإليوت ، والحلاج ، وسنان جون بيرس ، ومراكس ، وسأتر ، وعدداً غير قليل من الأساطير ، تجمع بين جلجامش ، وهرميثيس ، وقزح ، وأورفيوس ، والسندباد ، وعصوي (بوليسيس) ، والواتا أخرى من عناصر التراث الإنساني التي يصعب الإلمام بها في كتاب واحد .

وإذا كان هناك تفاوت بين شعرائنا فيها يستوعبونه - كما وكيفا - من العناصر التراثية بحكم اختلافهم في رؤيتهم ، فإنهم يتفقون على تجاوزهم التراث القومي تجاوزاً يتيح للمعاصر غير العربية دوراً كبيراً أو أكبر في تكوين ثقافتهم ، كما توحي بذلك الإشارات التي ترد في كتاباتهم ، لا سيما في المراحل الأولى من تجربهم . وحسب أن نقرا مثلاً كلب البياتي عن تجربته الشعرية ، تلتمس غلبة الإشارات أو الاستشهادات التي تتصل بغير التراث العربي ، أو أن نقرا دراسة أدونيس « محاولة في تعريف الشعر الحديث » (١٩٥٩) - وهي وثيقة أساسية تضع الخطوط الأولى لفهم الحداثة عنده ، لتؤكد أنه ينطلق من مصادر غربية ، وأنه يلجأ غالباً في استشهاده التي تؤيد وجهة نظره إلى غير الأديباء العرب (رنيه شار ، وبودلير ، ومالرو ، ورامبو ، مقابل إشارتين عابرتين إلى ابن تينة وابن خلدون . وتؤكد تجد في حيال في الشعر لعبد الصبور خطأ عاتلاً من استلهم المصادر غير العربية ، وإن كان يبدو أسيل إلى خلق نوع من التوازن بين المكونات القومية والعلمانية للتراث . لا أشك في أن هذا المعيار الكمي غير كاف لإصدار حكم عام على مدى شيوع

العربي لتعلمه ، لثرفه رصفاً شبه شامل ، ولكنّها نظرت إليه لكي تُميد بنائه<sup>(٣٧)</sup> . ويذهب في موضع آخر إلى أن « للتراث سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم » ، وأن الشاعر المتميّز هو من « ينتج شعراً متميّزاً » ، بعد فهم التراث وتفخلفه في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه ، فيستطيع ( أي الشاعر ) أن يصل إلى أسلحة الخاص ، ويضيف التراث إلى الجديد<sup>(٣٨)</sup> . غير أن عبد الصبور يدرك أن هناك خطورة في تقديس التراث ، أو في إيمانه من الاتقان بإحيائه أو الالتزام به دون تميّز ؛ فيحذر من خضوع الشاعر للتراث خضوعاً تاماً ، ويدعو إلى تجاوزه ، والعودة للتفسير الحقيقى إليه ، « لتخبرته تحيّراً ما يصلح للنشر ، وما يقدر على الحياة ويعتق الفائدة » في عصر يختلف اختلافاً عظيماً عن عصور التراث القديمة ، أو لتحديد « جدواه للحياة الفاعلة التي تريد أن نصنعها ، إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معيماً على صلاة جنوننا في الأرض لاشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر<sup>(٣٩)</sup> . إن من يقرأ آراء عبد الصبور حول التراث - وبخاصة الجانب الشعري منه - يحسّ بأن علاقته بالتراث ليست علاقة توتر أو تناقض حاد ، بل هي نوع من التفتح المتعاطف معه . وليس من الغريب أن يعلن بأنه استراح إلى نوع من اليقين حين قرأ الشعر العربي ، فأحب ما أحب ، وكره ما كره ، وتخيّر تراثه الخاص من « مؤامرات لكل شاعر الحق في أن يتخيّر تراثه كما يشاء<sup>(٤٠)</sup> . وقد استطاع بذلك أن يحقق التوازن في فكره بين التراث والمعاصرة وعلى أساس من الاختيار المستنير ، وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة ، والطابع المصري - كما يقول هداره<sup>(٤١)</sup> .

أما موقف البياني من التراث فلا يختلف من حيث الجوهر عن موقف عبد الصبور ؛ فهو يعكس وعياً إيجابياً بأهمية التراث ، وضرورة التخيره منه ، أو الرجوع المستنير إليه . وتبدو صلة وثيقة بفكر المكتوب منه ؛ فقد كان زاده الشعري الأول - كما يقول - « أغناس الفلاحين ، والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف<sup>(٤٢)</sup> . ثم بدأ تعامله مع الكتب والمقراة كما لو كان مسافراً في قطار لا يعرف للمدينة التي سيهبط فيها ؛ فلم يتوقف عند كتب معين ، أو نوع واحد من الثقافة . وقد وجد في التاريخ أحب أنواع القراة إليه ، يفسس فيه تمجيداً لقضايا الإنسان التي طرحت على كل المجتمعات الماضية ، كما وجد في عدد من الشعراء العرب الذي يؤثرون - كطرفه بن العبد ، وأبي نواس ، والمعري ، والتبسي ، والشريف الرضي - نوعاً من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعاتهم أو ثقافتهم<sup>(٤٣)</sup> ، أي أن البياني يبحث في التراث عما يجسد قضية الإنسان ، وعاولته تحظى واقعته الإجتماعي ، وهو ينظر إليه - في موضع آخر - كما لو كان نهرًا زاحفًا نحو المستقبل ، يكتسب أصالة جديدة في مساره ، تميّزاً بين دلالته الثابتة التي تمثل الانقطاع ، والدلالات المتغيرة التي تتخلل

قصدت فاعليتها ؛ أو بين مستويين من التراث : **السلح والنور** . الأول تاريخي ، يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ، والثاني مطلق ، يمثل الضمير ، التطلق ، الثورة . ولذلك يرى أن الشاعر لا يكون حياً ما لم يتجاوز السلح ، ويصهر في النور ؛ أي أن الشاعر الجديد - في رأيه - « منفرد في تراثه ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه . إنه متأصل ، لكنه محدود في جميع الألفاظ<sup>(٤٤)</sup> .

إن هذا التمييز يعينه على أن يلتصق ماضيه الثقافي العربي في امرى القيس وأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضي والمتنبي والمعري والحلاج ، و « مئات العقول الخلاقة الأخرى في تراثنا العربي ، التي غيرت ورفضت وعمدت على الألف والموروث والعادي والتقليدي<sup>(٤٥)</sup> ، وأن يعلن في معرض الدفاع عن نفسه - بنوع من المفارقة - « ما من عربي معاصر يقدر أن يقول إنه كشف عن الجوانب المضيئة الحية في التراث العربي كما فعلت أنا ، أو أنه درسه كما درسته ، أو حاول أن يفهمه من حيث هو كل في ضوء العصر الحاضر كما حاولت » - مستشهداً ببعض أعماله ، كديوان الشعر العربي ، ومقدمة للشعر العربي ، والشباب والمحبول<sup>(٤٦)</sup> . ومن الجدير بالذكر أن أدونيس لا يقتضي هذا اللون من الدفاع عن الذات تجاه ما يلقي من اتهام له برفضه الماضي أو إزدراءه ، بل يلجأ إلى شهادات ينشرها بين حين وآخر في « مواقف » منها ما جاء على لسان الرئيس عبد الفتاح إسماعيل ، حيث نقرأ قوله بشأن التراث « اليوم عندما يقرأ أي شخص للشاعر أدونيس « الثابت والمحبول » سيدرك كم على الرفيق أدونيس حتى يصل إلى ما وصل إليه ، وكما قرأ وكما اطعم ، وسيدرك مدى معرفته بفقه الفقه ، وبكل ما في التراث ، ليستطيع أن يتكلم عن شيء يفهمه فهماً جيداً ، ويدرك ماذا يريد أن يصل إليه<sup>(٤٧)</sup> .

وبما لا شك فيه أن موقف أدونيس من التراث يثير أسئلة جوهرية تتجاوز التراث الأدبي بمعناه الضيق ، على نحو يجرى عن نطاق بحثنا هذا ؛ ولكننا نستطيع أن نلاحظ ظاهريتين أو سمتين في موقفه ؛ أولاً ، أنه تميّز بالثبات إلى حد كبير ، بالرغم مما يقال عن تحولاته الإيديولوجية ، أو ما يقوله عن صلته بالعروبة والمركسية ؛ والأخرى متجاهل المجرى الذي يمس أو يساهم فهمه بأنه تنكّر للإبداع العربي أو للثقافة العربية ، لما يتميز به من ميل إلى التعميم<sup>(٤٨)</sup> .

ويبدو عبد الصبور أقل تطرفاً من أدونيس في تعامله مع التراث ؛ فهو يمشي من استعمال مصطلح « الحداثة » أو « الحديث » ، لأنه يرحي بالناقضة ، ويدفع بالشعر الحديث « إلى مأزق المقارنة الحاد بينه وبين التراث برمته ، وينتج عنه إدراك غير سليم لجوهر الموروث الأدبي العربي<sup>(٤٩)</sup> . وهو يدافع عن الحركة الشعرية الجديدة على أساس أنها « لم تنظر إلى التراث

البياض وتوفيق زيد وسميح القاسم والسياب في مرحلة معينة ؛ والثاني يتزعج إلى بحث عصر ذهبي ؛ وهو بدوره يقسم إلى اثنين : فئة ذات انطلاقة قومية حضارية ، من أفضل من يمثلها الشاعر الراحل خليل حاوي ؛ وفئة أخرى ذات متطلب ماورائي ، ومنها يوسف الخال وعدم القيتوري وصلاح عبد الصبور إلى حد ما . أما أدونيس فإنه يتأرجح ليس فقط بين الاتجاهين الرئيسيين ، بل أيضاً بين قننى الاتجاه الثاني <sup>(٨٦)</sup> .

#### ثالثاً : الحداثة ومهمة الشعر .

من الواضح أن مفهوم مهمة الشعر عند شعرائنا المعاصرين قد شهد تحولاً جذرياً من تأكيد دوره الخارجى الاجتماعى بوصفه صوتاً للقبيلة أو المجموع ، يخاطب جمهور المستمعين ويشير لحاسيسهم بلغة شيع فيها التقرير والمباشرة ، إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعاً محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ولعته الإيحاء بدلاً من التصريح أو الإيضاح . وكان من الطبيعى أن يؤدى هذا التحول - وفيه ما فيه من خروج على دور الشاعر - إلى التساؤل عما إذا كان للشعر والشاعر أية مسؤولية تجاه واقعهم أو عائله ، وعن نوع الصلة التي تربطه بتقليده . يلخص عز الدين إسماعيل موقف الشعراء في ضوء كتاباتهم بقوله : « إن الشعراء - في الأغلب الأعم - لا يرون في أنفسهم مصلحين مسؤولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، ويتجهون في نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بلروا ببلور التمرد عليه . . . وسين يشعن الشعر النفوس بالأمل والأمل : الأمل ما هو قائم ، والأمل في يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد وفى بوعده ، وحمل مسؤوليته <sup>(٨٧)</sup> » . وإذا صحّ أن الشعراء يتفقون في أن مسؤوليتهم هي مسؤولية إحياء بفساد الكون واختلاله والتمرد عليه ، والتطلع - بأمل - إلى واقع أفضل ، فإنهم يختلفون في منطلقاتهم أو مناهجهم التي تؤدى إلى هذا الإيحاء ، فمنهم من يؤكد ضرورة الالتزام والانطلاق من خلال معاشية الواقع والمشاركة الفعلية في تغييره ، ومنهم من يرى أن « الحقن هم الأكبر والأوجده <sup>(٨٨)</sup> » - أو - كما يقول أدونيس - « ولا وظيفة للإبداع إلا الإيحاء <sup>(٨٩)</sup> » . ومن مثل التيار الأول عدد غير قليل من شعرائنا ، كالبياتي وحجازي وأمل دنقل وندوح عدوان وسمعى يوسف . يقول عدوان في الرد على سؤال : هل حركة الشعر الحداثى هي حركة إصلاحية أو حركة ثورية ؟ : « الثوريون هم وحدهم الذين يعنمون التغيير ، وإن الشاعر يعي ما يريد من خلال معاشية الواقع وتغييره . ولأنه يعي لا بد من أن يعرف موقفه من حركة التغيير . إنه قادر على الكشف ( وهنا فرجته ) ، لكنه في إنتاجه الناجم من هذا الكشف لا يستطيع إلا أن ينتج من خلال المواجهة والمشاركة . إنه راشد في كشفه ، وهو جزء من المسيرة في فعله ونتاجه <sup>(٩٠)</sup> » . وهو حين يؤكد دور الشاعر الثورى لا يرى ضرورة انتمائه إلى المؤسسات

التواصل <sup>(٩١)</sup> . ويرى « أن إعطاء الحياة الحقيقية لثرائنا العرب القديم تتم عن طريق التجديد » لا عن طريق « الضوقع والتخلف والتقليد » الذى يدعو إليه بعضهم باسم الحفاظ على التراث ، معاناً أن « السلفية تعمتها الرجعى موقف معاد للتراث ، لأن التراث حية وديومة » ، والتراث الحى - أى للماضى الحى - هو الماضى الذى يستطيع أن يستمر في الإنسان من الماضى إلى الحاضر فالمستقبل <sup>(٩٢)</sup> .

من الواضح أن البياتي في موقفه من التراث - عربياً كان أم إنسانياً - يعكس رؤيته الاجتماعية الثورية للعالم التى يستطيع من خلالها أن يكشف ما وراء تميماً عن صراع الإنسان ومعاناته ، ولورثة المستمرة عبر العصور . ويصيح ضده هذا الاكتشاف شرطاً أساسياً لنجاح مهمة الشاعر والثورى ؛ لأنها - في رأيه - « لا يمكن أن تتحقق بإبداع الواقع وإعادة خلقه وتغييره من خلال الحاضر فقط ، بل لابد لها من أن تنحاز من أبار الماضى ، وأن تكشفها كهيئته السحرية التى خيم عليها الصمت ، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجذرة فيه <sup>(٩٣)</sup> » . ويؤكد البياتي مركزية التراث في صيغ عائلية ، كقوله بأن « الرؤية القومية والإنسانية لا تولد عند الشاعر إلا من خلال معاشية واستبطان للتراث أو التجربة الثقافية » ، أو أن الشاعر بدون قدرته على استيعاب التراث والامتداد به من الماضى إلى الحاضر « لا يستطيع أن يعانى تجربة العصر رؤى ياه الإبداعية بشكل دقيق » ، وتأكيداً « الرموز والأساطير في التراث العربى والإنسان ، قديمه وحديثه » ، وقدره « على انتقائها واكتشافها بصورة تطابق تجربته الذاتية أو تجربة أمته الجماعية ، أو تجربة عصره ، واعتباره « التراث والثورة والتجربة » الأقاليم الثلاثة التى لا يستطيع بدونها الشاعر أن يحقق رؤيته الجديدة <sup>(٩٤)</sup> .

نستطيع ، إذن ، أن نخلص في ضوء مادكرنا من أمثلة كتابات شعرائنا - وهناك أمثلة عائلية أخرى - إلى أن موقف الشاعر الحداثى من التراث لا ينطوى على رفضه ، كما يقال ، بل يتميز بالعودة المنصرفة الواجعية إليه ، وتغيير العناصر التى تعد حية بسبب من فعاليتها للشعنة ( كما يقول أدونيس ) ، أو ذات دلالات متجددة ، مطابقة لتجربة الشاعر وأمته وعصره ( البياتي ) ، أو تثبت جدواها للحياة الفاضلة ، أو في عصر يختلف عن عصورها اختلافاً عظيماً ( عبد الصبور ) . غير أنهم يختلفون في أسلوب التعامل معه وتوقعه واختيار ما يعنونه حياً ، وفي طريقة استغلاله في شعرهم ، وإن كان بينهم قدر مشترك مما يجتازونه <sup>(٩٥)</sup> . ولا بد لي هنا من الإشارة إلى اختلاف النقاد في تفسير علاقة الشعراء بالتراث ، وأن منهم من يثير موضوع إتيان بعضهم إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية ، وتأثيره في نظرتهم إلى التاريخ والتراث <sup>(٩٦)</sup> ، كما أن منهم من يصف الشعراء ( على أساس شعرهم كما يبدو ) داخل اتجاهين كبيرين : الأول « يعتبر الانتماء مفهوماً مستقيلاً لا علاقة له بالتراث » ومن هؤلاء

الثورية . ويبدو أن أمل دنقل لا يختلف عن عدوان في تأكيديه الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، قاتلاً عنها بأنها « وظيفة معارضة » فالشعر يجب أن يكون رافضاً للواقع داتياً ، حتى ولو كان هذا الواقع جيداً ، لأنه يعلم بواقع أفضل منه . « وهو يؤيد التزام الشاعر دون إلزامه » لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد ، ولأن هناك تناقضاً بين السياسة بوصفها « فن الممكن » ، والشعر بوصفه « فن المستحيل » . « السيلسي ألبداً يطلب بما يمكن تحقيقه » أما الشاعر فهو يطلب بما يبدو وكأنه فن مستحيل التحقيق . ومن هنا يرى أن التزام الشاعر ينبغي أن ينبع من ضميره وفكره ، وأن الشعراء للمتبعين إلى حزب لو تنظيم هم دائماً أضعف الشعراء<sup>(٩٧)</sup> .

ولعل البياني - بين جيل رواد الشعر الحديث - غير من يمثل منبج الالتزام بأطوار خلال معاناته الطويلة ، وكتاباته المضطربة حول ، فهو يعتمد « الالتزام الأصلبي الحقيقي » الذي لا يأتي من الخارج - كما يقول - وإنما يولد مع ولادة الشاعر ، ويشترط فيه أن يكون التزاماً متعدد الأبعاد : فنياً وأخلاقياً وقومياً وحضارياً وإنسانياً ، لا يفصل الواحد عن الآخر<sup>(٩٨)</sup> ، كما يشترط فيه ألا يكون مفروضاً عليه ، أو مجرد شعار ، وإلا فإن الشاعر يسقط في الانتدال ، لأنه يفتي موقفاً غير أصيل . ويكرر هذه الملاحظة عند التعليق على ما يسمى بالشعر الثوري ، الذي يكتبه شعراء « لم يسبق لهم أن مارسوا فعل الثورة ، وما يشاؤون جوهراً الفاعل وكثيرتها » قائلاً : « إن مثل هذا الشعر ، الذي يكتب نتيجة التزام يفتي من الخارج ، يؤدي إلى ولادة الأعمال المأهولة »<sup>(٩٩)</sup> . والبياني عندما يتم اهتماماً بالغا ببعض الشعراء العالميين ، كنيردا ، وليلوار ، وفانظم حكمت ، ولوركا ، وماياكوفسكي ، يجد نفسه أمام أشعار تتميز بشلاقة ملاح : (١) أنها تحمل جوهر الشعر الحقيقي ، (٢) تحمل قدرة التفاهد إلى وجدان الإنسان المعاصر ، و(٣) تخفى على نوع من الالتزام الواعي الحى ، الناتج من داخل نفوسهم<sup>(١٠٠)</sup> ، ويراهنا نجد « كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزماً وعظيماً في نفس الوقت » . وتؤكد أهمية فنية التجربة وجمالياتها أن هذه الأقوال - وفي كتابات الشاعر أمثلة أخرى - تدل على أنه ليس هناك انفصام حتمى بين الالتزام ( بصحب مفهومه ) والإبداع ، كما يوحى بذلك تسؤل أوديس : « هل يجب التخل عن الإبداع الشعري في سبيل الالتزام السياسي كما ترى العقائدية »<sup>(١٠١)</sup> ؟ يقول البياني - وكأنه به يرد على هذا التسؤل - « لا أفضل بين الإبداع وبين الموقف . وكل الشعراء الكبار الذين كانوا في تاريخ الإنسانية لم يفصلوا على الإطلاق بين الإبداع والموقف »<sup>(١٠٢)</sup> . وقد يقال إن الالتزام يجد من فاعلية الإبداع وقدرة على تجاوز المستقبل ، أى أن الشعر الملتزم ينتهى بانتهاه وظيفته المرحلية ، كما حدث في حالات غير قليلة ، غير أن البياني يجد في الفهم الموضوعي للتناقض التي تسود قانون الحياة ما « يمنح الشاعر الرؤية الشاملة ، والقدرة على التخطيط والتجاوز إلى

المستقبل »<sup>(١٠٣)</sup> . ولهذا فهو يقول عن الثوري والشاعر إنهما يبدعان الواقع ويبدعان خلقه ، لا يقفان عندته لكي يقما في شركه ، ويصعبا انعكاساً له في صورته الجديدة ، بل لكي يتخطيه ويتجاوزاه إلى المستقبل . فالالتزام إذن عند لا يقى المرحلية أو السكونية ، بل التجاوز والتجديد عبر استيعاب الحاضرة ومعاناة الثورة الاجتماعية والسياسية . « الشاعر - كما يقول - « لا يتوقف هنا أو هناك . إنه متشكك وجواب آفاق لا يقر له قرار » . ومن هنا كان إصراره على التجديد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري ، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول ، وكان رفضه الجمود أو التوقف عند أشكال فنية من التعبير<sup>(١٠٤)</sup> . وهكذا نرى أن تيار الالتزام في حركة الشعر الحديث الذي يمثلته البياني - وغيره من الشعراء - أو ما يسمى محمود أمين العالم بـ « تيار التجسيد الواقعي »<sup>(١٠٥)</sup> ، ينطوى على رؤية الشاعر الذاتية وتغيرته ، والوعي الموضوعي لعله ، وحاسه في الوقت نفسه بمركزية إبداعه الشعري ، أو - كما يوجزه العالم بقوله - : « إنه الوعى بالواقع ، ومعاناة الواقع ، ومصالحة الواقع ، في تشكيل شعري إبداعى » .

أما صلاح عبد الصبور الذي اعتبر - في مرحلة معينة من حياته - من يمثل التيار المذكور ، فلم يخرج - كما يبدو - عن الالتزام خروجاً تاماً ، بل أضاف إلى بعداً روحياً أو موعظياً ، ينمكس في إحساسه بما حل بين جوانحه من شهوة لإصلاح العالم كما يقول : « إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر ، لأن كلاً منهم يرى النقص فلا يحاول أن يتجدد عنه نفسه ، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه ، ويحفل دأبه أن يشر بهاء »<sup>(١٠٦)</sup> . ولذكرونا في موضع آخر بمغاذب الحلّاج الذي يعكس في رأيه - رفض التفكير أن تكون غايتهم خلاصهم الشخصي ، بأطوار مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم ، ولينأزهم حل عبء الإنسانية على كواهلهم<sup>(١٠٧)</sup> . وإذا كان يرى أن سبيل الشعراء إلى الإصلاح هي سبيل الانفعال والوجدان والتوجه بخطاهم إلى القلوب فإنه يقر بأنهم ينطلقون من رؤية مسؤولة تواجه الشر وتحمسه ، ولا تهادن منه ، ويعترف بأن شعره - بوجه عام - وثيقة تجريد للقيم التي يواجه بها الشر : الصدف والحرية والملافة ، وتتلبد بأصداحه<sup>(١٠٨)</sup> ؛ أي أنه كان في منأه الصبور أمل إلى مواجهة الواقع منه إلى المزوف عنه ، مؤمناً بأن « غاية الوجود هي فعل الخير على الشر من خلال صراع مرير »<sup>(١٠٩)</sup> ، منتخداً من موقف الحلّاج - كما صورته مسرحيته مسكاة الحلّاج - نموذجاً لدور الفنان في المجتمع : أن يتكلم ... ويعوت<sup>(١١٠)</sup> .

ويلاحظ هنا أن عبد الصبور يروح - كما قال عز الدين إسماعيل<sup>(١١١)</sup> - بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، فهما - في رأيه - تتباعد من منبع واحد ، وتلتقيان عند نفس الغاية ، وهي العودة بالكون إلى صفاته واتسجابه . إن إيمانه

ولا يؤدي مهمة . وعلينا أن نذكر أن الكتابة عند أودنيس إما أن تكون عاطفة تقليدية ، تكرر ثقافة القلم المشترك السائد ، وإما أن تكون إصلاحية ، تنتقد الثقافة المذكورة وفيها ، في سبيل تحسيسها (وهي في هذه الحالة تمكس - كالأولى - البنى السائدة) ، وإما أن تكون تفسيرية تتجاوز الثقافة السائدة ، منظوراً وطرق تعبير ، لتخلق عالماً يرتبط بحركة التغير وأفاقها ، حيث تنشأ ثقافة جديدة<sup>(١١٣)</sup> . وفي ضوء هذا المفهوم نستطيع أن نذكر لماذا يحكم على معظم الشعر العربي الحديث بأنه غير حديثي أو إبداعي . إنه لا يرى فيه تحملاً جذرياً ، بل امتداداً للتقليدية كما تبين ذلك أحكامه التعميمية - وقد غدلت سمعة بارزة في منهجه - كقوله : «ولعل أهل الآثار الشعرية بتلقياس الجديد هي غالباً الآثار التي لا تكشف إلا عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية» ، وأن معظم شعرنا المعاصر وشعر لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية<sup>(١١٤)</sup> ، وحكمه على النتائج الشعرية التي تناول الأحداث الكبرى (فلسطين ، الشاه ، ثورة الجزائر) بأنه ليس بذى قيمة فنية إطلاقاً<sup>(١١٥)</sup> . وإن أشار إلى أن هناك استثناء - أو الشعر الواقعي بأنه لا يعد شعراً وبالغنى الحقيقي ، وإنما هو نصوص سياسية واجتماعية . وقيمة من هذه الناحية في وظيفته : أي أنه ينتهي حينما تنسحب وظيفته ، وذلك على النقيض من النصوص الشعرية<sup>(١١٦)</sup> ، أو اعتباره شعر المقاومة غير ثوري ، بل امتداداً لشعر التحرر الوطني الذي عرفه العرب طيلة النصف الأول من هذا القرن<sup>(١١٧)</sup> ، إلى قوله : «معظم نتاج الذي يسمى «حديثاً» إنما هو شعر قديم» ، ذلك أنه مازال في بيته ظلالاً لبنية الخطابة ...<sup>(١١٨)</sup> .

ولماذا فهو يدعو إلى التمييز بين نوعين من الحداثة الشعرية : الأولى حداثة ظاهرية سياسية بالغنى المباشر ، «والأخرى عميقة ، تعني ببناء الإنسان وحياته بناءً كاملاً ، ناهضاً شعراء الحداثة والظاهرة» بأنهم «يضيئون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة . لذلك يسقطون في التناقض السطحية لاللتقاء بالذات ويصبح شعرهم نوعاً من الانتابح والتبشير . وهم في هذا يضيئون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة ، هي حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب» . أما شعراء الحداثة والعميقة فإن شعرهم - في رأيه - يستلج القارئ من استلابه ، ويضع أمامه هالة لا يرى فيها عادة أو تقليداً أو أي إفراز استلابي ، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصلية<sup>(١١٩)</sup> . ولا يتحقق هذا - على حسب مفهومه - إلا من خلال نصوص مجيئة له أن يعرف ما يعرفه ، لا بقراءة نصوص تذكره بما عرفه<sup>(١٢٠)</sup> .

وما يأخذه أودنيس على دعاة الالتزام أنهم يتخضعون الشعر للمقتضيات الإيديولوجية والسياسية ، ولملتزمات الإيصال وغيرها من التقاليد السائدة ، ويعملون في الشعر وسيلة حين يقوم بفنائه العملية لا بشعرية أو جلالته<sup>(١٢١)</sup> ، أو أنهم يدعون

بدور الكلمة والرؤية المسؤولة يدفعه إلى أن يقوم تقوياً إيجابياً دور الشعر العربي الحديث في شجب أوجه القصور المختلفة في الواقع العربي ، فهو يقول عنه : «وكان في جملة شعر مقفولة ، بمعنى أنه لم يكن مجرد انعكاس للعودة الساكنة للحياة العربية ، وبمجرد وصف لما يقوم فيها من مظاهر سطحية ، ولكنه حاول أن يتعمقها وأن يتقدم بالمظاهر المتخلفة ... التي كانت ومازالت تستلشى في علنا العربي . هاجم شعرنا كثيراً من العلاقات اللامنتطقية واللاإنسانية ، وكثيراً من أوجه الطغيان»<sup>(١٢٢)</sup> . غير أن عبد الصبور - كغيره من دعاة الالتزام أو متلاوي - كان يدرك ما يمكن في الالتزام من خطورة تهدد فنية العمل الأدبي ، وليس بحق آثاره السلبية ، على نحو دفعه إلى التحذير منه في مواضع مختلفة من كتاباته ، يرجع بعضها إلى أواسط الخمسينيات<sup>(١٢٣)</sup> .

ولعل أحداً من شعرائنا أو نقادنا الحديثين لم يول موضوع الالتزام أو مسؤولية الشاعر ما أولاه أودنيس من الاهتمام منذ أواخر الخمسينيات حتى يومنا هذا ، أو آثار ما آثاره من الحوارات والملاحظات ، بسبب فريدة مفهومه للشعر ومهمته ، أو فهمه للحداثة ذاتها - كما أُلحنا إليه من قبل . ولهذا يصعب علينا الإلمام كلياً بما ورد في كتاباته النقدية حول الموضوع في مثل هذه الحالة ، وغاية ما نستطيع تحقيقه هو الوقوف عند أحد جوانبه ، ألا وهو رفضه الالتزام أو الدور الاجتماعي للشعر والشاعر .

وأول ما نلاحظه أن أودنيس يرفض ذلك منذ البدء ، لأنه في رأيه يتناقض جوهر الشعر الجديد ، إذ إن الشعر بوصفه رؤياً أو كشفاً عن عالم ، يظل أبداً في حاجة إلى الكشف (على حد تعبير «روبن شار» كما اقتبس أودنيس) قائم على ما يجاوز الواقع ، في حين تتناول الواقعية أسوأ قبلة مسبقة ، قائمة في ذهنية الناس<sup>(١٢٤)</sup> . وهو يرفض أن يكون العالم الواقعي الذي نعيش فيه غاية للشعر وإطاراً لهم ؛ لأن هذا العالم ليس إلا وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى ، و«هواية تصلنا بالعالم الكبير الآخر . العالم الذي يفهمه الشعر ويفقد إليه»<sup>(١٢٥)</sup> . إن هذا الفهم جوهر الشعر وعلاقته بالواقع الذي أعلنه عام ١٩٥٩ في مقاله «محاولة في تعريف الشعر الحديث»<sup>(١٢٦)</sup> ، ظل يتردد في كتاباته النقدية طوال ربع قرن ، دون تغيير جوهري ، وظل ينعكس في أحكامه المتكررة بشأن الشعر الحديث الذي يخالف مفهومه . فهو يرى أن مهمة الشاعر أو الشعر ليست أن يلاحظ العالم فيستعيدله ويصفه ، بل أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم ... أن يبيله ، أن يتلقى ويحدد<sup>(١٢٧)</sup> ، أو أن «يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم ، وإثني غير تعبيرها مجازياً تنشأ صور وطلاقات لتغير العالم ملغياً»<sup>(١٢٨)</sup> . التغيير إذن - ويقصد به التغيير الجذري الشامل لا الإصلاح - هو المعيار الذي يقوم به الشعر ومهمته . إن الشعر الذي لا يكون «تغييراً» لا يعد إبداعاً ،

تأثره بالماركسية أو الثورة الاشتراكية<sup>(١٧٣)</sup>، مُوحياً أحياناً بحرصه على التفسير الماركسي الصحيح لبعض قضايا الفن والشعر<sup>(١٧٤)</sup>.

ولذا ليس من البسير تفسير موقفه السلي تجاه مهمة الشعر بتزعمه العلمية أو المثالية وغيرها من التأويلات المتناقضة التي نقرأها في كتابات شعرنا ونقادنا بشأنه<sup>(١٧٥)</sup>، وقد لا يكون من الضروري التطرق إليه في هذا السياق. غير أنه لا بد لنا من ملاحظة مغالاته في عدد من الأمور: أولاً: رفضه وظيفة الشعر في إطار مرحلته التاريخية؛ وهي وظيفة من حق الشاعر أن يؤديها صادقاً إذا أراد، حتى وإن لم تتجاوز مرحلتها. ثانياً: أحكامه الأحادية الطابع، التي لا تقبل التعدد، أو ما يسميه في الدفاع عن نفسه بـ «النوعية الطوباوية»<sup>(١٧٦)</sup>، كأن المسألة مسألة خيار أن يكون الشعر وفقاً لرؤيته أو لا يكون، حديثاً عميقاً أو ليس بحديثي قط، أو أن يتخلل عن الإبداع الشعري أو يلتزم. ويبدو أنه يدعوا إلى نوع من النمطية التي يثور عليها، بخلاف ما تتطلبه الحداثة أو حضارة العصر من تعددية في الاتجاهات الإبداعية وغيرها. وثالثاً التعميمية التي تميز بها منهجه النقدي في تقويم الشعر الحديث، دون اللجوء إلى دراسات تحليلية له، أو تخصيص نتائج كافية منه.

ومهما يكن رأينا في منهجه فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بما لوقفته السلي من فاعلية إيجابية ضد التحجر والسكونية، ومن دور بناء في الثورة التعبيرية المستمرة التي شهدناها شعرنا الحديث منذ أواخر الأربعينيات.

إلى التخلّي عن الإبداع الشعري في سبيل الالتزام السياسي<sup>(١٧٧)</sup>، أو يطلبون من الشاعر عملياً باسم الجماهيرية أو الثورة أو الواقعية أن يبقى ضمن الماني العقلية؛ فكأنهم يطلبون منه أن ينتج «ماليس للشعر في جوهره وفاته نصيب»<sup>(١٧٨)</sup>، وغير ذلك مما يعده إخلالاً بالثقة، وتشويهاً لبعض الإيديولوجيات أو المساهمات، كالماركسية والواقعية الاشتراكية<sup>(١٧٩)</sup>.

لا شك في أن حركة الشعر الحديث قد عانت - كأي حركة أدبية أخرى - من عيوب أو ممارسات سلبية، كالتى ذكرها أدونيس، وقد يكون مرتدداً سوء فهم للالتزام أو الواقعية أو مفاهيم أخرى في الشعر، كما أشار إلى ذلك غيره من شعرائنا ونقادنا؛ ولا شك كذلك في أنها تضمّ اتجاهات تصلّت في مستوى شعريتها وأصالة إبداعيتها، غير أن ذلك كله لا يصح أن يكون أساساً يقوم عليه موقفه السلي تجاه مختلف أنواع الممارسة الكتابية، أو المفهومات النظرية التي ازدهرت منذ أواخر الأربعينيات، لمجرد تعاملها مع الواقع، أو لأنها لم تتجاوز تجاوزاً كلياً حاضرها وتراثها الأدبي وثقافتها. إن تجاوز الواقع، وتجاوز التراث والثقافة، تجاوزاً كلياً، أو تحقيق التغير الكلي الذي يدعوا إليه أدونيس، ينتاق حركة التاريخ، كما يخالف في مجال الأدب مساره، وإن كانت تسعى إليه حركات كالطليعية والمستقبلية والسرالية. ولكن أدونيس في مناحه الرافض الفريد<sup>(١٨٠)</sup> في نقدنا الحديث لا يعكس ملامح من تلك الحركات فحسب، كما يبتأ من قبل عند الكلام على موقفه من التراث، أو كما يقول إحسان عباس<sup>(١٨١)</sup>، بل يحاول الانطلاق - كما يبدو - من

## المواش

وأعدّها محمد بدوي .  
Matei Calinescu. *Faces of Modernity*. Bloomington. Indiana: (٣) 1977 p 13

يرى كالينيسكو أن فكرة الحداثة لا تترك إلا في إطار رعي زمني خاص، ومن تلجئى طولى. لا يُردّ بل ينطلق بدون مغفلة نحو الأمام... الحداثة كفكرة تكون بلا معنى في مجتمع لا يرى حدوداً في الفكرة الزمنية المتعاقبة

Ned J. Dawson. *The Concept of Modernity in Hispanic Criticism*. Boulder: 1966 p.1

(٢) «الحداثة في الشعر» - ندوة «فصول» ٣ (١) أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٢ - ٢٦٠ - ٢٦٨ (شارك فيها أحمد عبد الحفيظ جباري، وسيد إبراهيم جبرا، ومحمد صمد، وسلي المنصور الجبريس، وعبد السلام السدي، وعبد الوهاب البلي، ومحمد أبو زيد، وأحمد شكري عباد،

- أيضا ، ولذلك تحول أن يخرج من ذاتها ، وأن تقوم بحملته نقدية لهذه اللغات و قصور (العهد المشرق إليه في أعماله) ، ٢٧٧ .
- (١٧) **Irving Howe. The Decline of the New.** New York: 1970, pp.34-4 .
- (١٨) **إي.إب. حسن - وهو مصري المولد - ناقد أمريكي مشهور بدراساته عن** **الحداثة وما بعد الحداثة .**
- (١٩) **Ihab Hassan. The Dimension of Orpheus: Toward a Post-modern Literature.** New York: 1971, pp.9-10 .
- (٢٠) **سبيسرز**
- (٢١) **سبيزر من ص ١٤٩ - ١٥٠**
- (٢٢) **Peter Bondanella and Julia C. Bondanella, Dictionary of Italian Literature.** Westport, Connecticut: 1979, pp.227-228 .
- (٢٣) **Irving Howe. The Idea of the Modern in Literature.** New York. 1967, pp.169-172.
- لقد دعا المستقبلين إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة ، واستبدالها بالخصائص من العناصر المنطقية ، كالصنف والطرف ، والصفات ، والحوار إلى طرق طابعة ، كاستعمال الأكراس المختلفة ، وترتيب الكلمات لا على أساس تابعها الأخرى بل على شكل صور وغيرها من وسائل الإخراج غير المتعارف عليها ، ولذا كانت المدرسة الإيطالية من المستقبلين قد تميزت بأكثرها نقاشية ، وعدائها للنص والاشتراكية ، وتأييدها لسياسة خارجية عدوانية ، كما جاء في مجموعة من بياناتها المنشورة عن الحرب مع الملاح الوحيد للعلماء ، لأن بعض المستقبلين الروس ، وحل رؤسهم ما بالكونسكي . كانوا يطمحون ببيتريها ، قد تكون اشتراكية ، ومن هنا برزوا بحسنا بالثورة ، على حد تمييز رينيه وليك .
- (٢٤) **Vladimire Mayakovsky. The Bedbug and Selected Poetry.** ed Patricia Blake New York: 1960, pp. 17-18.
- (٢٥) **Evgeni Zamiatin, On literature, Revolution, and Estropy:** راجع: ١٧٢ - ١٧٩ .
- يستعمل الكاتب الإنشوي - وهو مصطلح غزالي خاص بفلسفي الطائفة اللا متناهية - للدلالة على ظاهرة الجمود ، والتكلس ، والسكونية في المجتمع .
- (٢٦) انتقلت من أقواله فلتاح تتصل ببعض سمات الحداثة :
- ليس هناك نهاية لتوالي الأعداد . الشعور
- الاجتماعية ما هي إلا واحدة في التوالي اللامتناهي للأعداد . قانون الشعور
- ليس قانونا اجتماعيا بل هو أعظم من ذلك بكثير . إنه قانون كونى شامل ، كقانون الحفاظ على الطاقة ، وقانون ضياع الطاقة (الإنشوي) .
- من أجل أن نجعل الكوكب (الأرضي) ثريا من جديد علينا أن نحرقه .
- المراهقة ليسوا إلا علاجاً مرأ لإنشوي الفكر الإنسان ، يتروى من الغد إلى اليوم ، المراهقة ضرورة للحياة ، ولذا لم يكن هناك مراهقة فيجب أن يخلصوا .
- الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب اللطيف ، لأنه ضد الإنشوي ، فاعل ضد التكلس وتصلب الأنسنة والطمعية .
- إن الإنشوي شائعة بين الفنانين والكتّاب . إنهم يهضون قائلين في استعمالهم ما يهضون من الأشكال الفنية التي اصطنعوها ، ولكنهم لا يملكون القوة لكف من حب ما أصبح عزيزا عليهم .
- الأدب الخبيث لا يوفق سامعه بزمز الأسماء بزمز الزمن ، بل بزمز الهند . الأدب الخبيث هو كالحلقة الذي يصعد المصاعدة عالية ، ويصطلع من قمتها أن يطلع السفن التي يصعد المصاعدة العالية والمواصفات التي لا ترى على ظهر السفينة .
- الجزمية (الدوجماتية) في العلم والدين والحياة الاجتماعية والفن - إنشوي للفكر .
- لم يعد هناك مجال للأوصاف للحدوة البسيطة البالية . قانون اليوم التركيز . ولكن يجب أن نشحن كل كلمة شحنة عالية . يجب أن يفضط في كل لثمة ما كان يطلب ستين قانية . التزييف/التنميق يندو معنى تغريها

- للتاريخ ، بل ينظم حقلاته الزمنية وفقا لنموذج لسطوري متكرر . ولذا شئت فكرة الحداثة في القرون الوسطى ، في حين كانت غالبة في عالم العصر الرثي القديم .
- (٢٧) من النقاد من يرجع بداية الحداثة لمطلعها العام إلى عصر النهضة ، أي أواخر القرن الخامس عشر ، أو أبحاث معينة في القرنين السابع عشر ، والثامن عشر ، أو ظهور بعض الأعمال البارزة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كالرواية المشبه (١٨٥٥) للروائي ولترار الشتر ليونيلير ، ومدام بوناري لليونيلير (١٨٥٧) ، وأصل الأرواح للدونون (١٨٥٩) ، الذي يصعد الناقد الشهير نوبل ثروب غري بداية للقرن الحداثة ، أو سنة ١٨٧٠ ، وغيرها من التاريخ ، والأحداث ، على نحو يدل على استحالة تحديد بداية الحداثة تحديدا دقيقا . انظر مثلا :
- Monroe Spears. Dismay and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry.** New York: 1970, pp. 10-9 .
- Malcolm Bradbury and James Mc Farlane. Modernism 1890-1930.** Atlantic Highlands, NJ: 1978, pp. 30-31 .
- (٢٨) سبيزر من ١٤ وبرايد بيري من ٣١ - ٣٢ .
- (٢٩) راجع كاتيسكو من ٣٣ - ١٣٣ حيث الإشارة إلى استعمال حركة ما بعد الحداثة في السياق الإنساني عام ١٩٣٤ . ومن النظم أن المؤرخ تومبسن قد أطلق مصطلح ما بعد الحداثة Post-Moderno . على المرحلة التاريخية في حضارة الغرب التي دخلت حوالي ١٨٧٥ ووصفها بأنها عهد الثورات والاضطرابات والحروب العالمية . للوقوف على مصادر تعنى بمصطلح ما بعد الحداثة راجع إي.إب. حسن (١٩٨٠) . ص ١١٧ - ١٢٥ .
- Ihab Hassan. The Question of Postmodernism.** Becknell Review, 25 (No. 2, 1980) pp. 117-125.
- علينا بأن المصطلح بدأ يتكرر في عدد من الأعمال الحديثة الخاصة بالعلم الأمريكي ، مثل :
- Donald Allen and G.F. Butterick. The Postmodern: The New American Poetry Revisited.** New York: 1982.
- Jerome Mazzaro. Postmodern American Poetry.** Urbana, ILL. 1980
- (٣٠) برايد بيري (١٩٧٨) ص ٩٥ - ١٠٤
- (٣١) **Malcolm Bradbury. Modernism/Postmodernism.** in Ihab Hassan, Mas-fan and Sally Hassan, eds. **Innovation/Renovation.** Madison, Wisconsin. 1983, pp.311-328.
- (٣٢) انظر مثالا
- George Gibian and H.W.Tjalsma, eds. Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930.** Ithaca, NY: 1976, pp.31-48
- (٣٣) راجع مثلا بولجوريفيتش ديبري التي صدرت عام ١٩٨٢ وهي تضم بعض مئات من النماذج في الإنشوية وحدها .
- Alstair Davies. An Annotated Critical Bibliography of Modernism.** Brighton, Sussex: 1982.
- (٣٤) أدونيس ثلاثة نهايات القرن . بيروت : دار الصنوعة ، ١٩٨٠ ص ٣٢٨ - ٣٢٩ غير أنه يشير إلى أن دراسته و محاولة في تعريف الشعر الحديث - وكان قد نشرها أول الأمر مجلة شعر ٣ ، العدد ١٢ / صيف (١٩٤٩) ص ٧٩ - ٩٠ - تستقي كثيرا من الدراسات : التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأولي . زمن الشعر و دار الصنوعة ، ١٩٧٧ . ويقول حافظ الجبال عند تسليمه إلى حركة المستقبلين الإيطالية والندائية واثنا : وأمسح أن الكثيرين من شعراء الحداثة لا يعرفون من هذه المطلقا شيئا ، ويعضون في شعرهم بأصالة كبيرة أو صغيرة على سنة أدونيس - و اثبات والتحول في العقل المرعى ، للفرقة ، المسدد ٢٤٦ / ١٩٨١ ص ٢٤ .
- (٣٥) كاتيسكو من ١٠ . Calinescu, p.10.
- ومن الجدير بالذكر أن كمال أبو ديب أكد هذا للمص في ندوة و الحداثة في الشعر و قوله و الحداثة وهي تنقذ ضللى ، يزياد العالم ولزاد شعها



- (٣١) أنونسي : صدمة الحداثة بيروت : دار العودة ، ١٩٧٨ بصفة خاصة : ص ١٦١ - ١٦٥
- (٣٢) صدمة الحداثة ص ٢١٥ . قترنه ما يقول البياتي عن جبران الخيال ' وفرت كتاباته وأنا معجب به . نعم في معظم كتاباته غرور ضد الجهل والنظم وما إلى ذلك . حينئذ تمت تلك الكتابات الخيالية البعيد عن الواقع دائما لتضد جعل كتاباته متشابهة في بصورة عامة
- عبد الزهراء البياتي : له التوبة لا تحمد واجب لا يؤت ، مقابلة مع عصام عسوط : شعره ١٠ (٣٧/شباط ١٩٧٨) ص ٦٠ - ٦١ وكذلك ما قاله ، من قبل ، في كتابه : بحرين الشعرية ( : جبران البياتي ج ٢ ، بيروت ، دار العودة ١٩٧١ ) ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلتفت نظريا ؛ حتى جبران تصوره كاشا معجزا بليس مسوح سوده ويؤلف الدموع أمام حثة هائلة . ص ٣٨٠ .
- (٣٣) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة : بيروت : المكتبة المصرية ، ١٩٦٧ ص ١٠ .
- (٣٤) والحداثة في الشعر - : تفصل ص ٢٦٨
- (٣٥) : حوار مع الشاعر عبد الزهراء البياتي : للمرة ١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣/أرب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠) ص ٢٢٢ . والبياتي الثورة لا تحمد أياها ولحب لا يؤت - شعر ١٠ (شباط ١٩٦٨) ص ٢٣ .
- (٣٦) حوار مع الشاعر عبد الزهراء البياتي : قصصا عربية ٤ (٣ - ٤/أرب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧) ص ١١٦ .
- (٣٧) يوسف الخال : الحداثة في الشعر : ص ٨٠ - ٨١ .
- (٣٨) شكري محمد عباد : الأبي في عالم متغير ، القاهرة : الهيئة العامة ، ١٩٧١ . ص ١١ - ١٥ .
- (٣٩) المصدر نفسه . ص ١٣ - ١٤ .
- (٤٠) المعركة الفنية في شعرنا الحديث كعزة الأدب ، و الأدب ١٤ (٤/ربيع (أبريل) ١٩٦٦) ص ١٦ ، وقد شارك فيها عبد التبارك الخطاط مصطفى ناصف/ هو الدين إسماعيل /صلاح عبد الصبور .
- (٤١) أنونسي : أمثلة لنماذج الحداثة في الشعر ٢١٣ - ٢١٦
- (٤٢) أنونسي : أمثلة لنماذج الحداثة - : مؤلف ٤٦ /ربيع ١٩٨٣ ص ١٤٨
- (٤٣) أنونسي : مشكلات التعبير والأصناف الشعرية في المجتمع العربي الآداب ١٠٤/٢١ (تشرين الأول (نوفمبر) ١٩٧٢) ص ٢٨ - ٢٩ ، ٢٢ ، عليا بأنه يتميز في موضوع آخر يربى نوعين من الحداثة : الأولى ظاهريه سياسية بالغة المباشر الوجداني ، والثانية عميقة ، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملا على (نماذج لنماذج الحداثة في الشعر) ص ٢٥١ .
- (٤٤) جمال شحيد : لورينسان ميسر ، من أوبرا رواد الحداثة في الأدب العربي المعاصر . المرقب الأدبي - العدد ٩٨/حزيران (يونيو) ١٩٧٩ .
- (٤٥) إن التوثيق الذي أقصده لا يقتصر على أعمال الأدباء العرب ، حسبما يبين أن يشمل المترجمات من أعمال الحداثيين العربيين أيضا ويبدو أن غادج منها قد ترجمت في وقت مبكر (١٩٠١) حين نشر خليل طراش إحدى قصائد صابريتي ( مؤسس المدرسة المنقضية الإسطفاية فيها بعد ) مترجمة عن الفرنسية ، وأشار إلى أنها من طراش شعري حديد في التصوير ، بديعة الوصف على غرائبه .
- راجع ما ورد بشأنها حتى ينير : و الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث : القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص ٣٤ - ٣٥ و ١٤٥ - ١٤٦ .
- (٤٦) أما الحداثة المعاصرة للشعر العربي الحديث فهي أكثر من أن نعد . وقد أسهم فيها كثير من المترجمين من أعمال الحداثيين العربيين أيضا ويبدو أن غادج منها قد ترجمت في وقت مبكر (١٩٠١) حين نشر خليل طراش إحدى قصائد صابريتي ( مؤسس المدرسة المنقضية الإسطفاية فيها بعد ) مترجمة عن الفرنسية ، وأشار إلى أنها من طراش شعري حديد في التصوير ، بديعة الوصف على غرائبه .

- سريع التقلب . ومن هنا ما تراه من رمزية غريبة ومن اختيار غير طبيعي للصورات . القدرات التي تقسمها الأعراف قد عزتها المهجة والامتصاصات الجديدة . العلوم والرياضيات والتكنولوجيا . الشكل الحديدي ليس واضحا للجميع إنه صعب جدا لكثير من الناس . من الطبيعي أن يكون للماروف البذل أمهل وأكثر راحة ؛ وكذا كان عالم إيليس ، أما عالم إيشتين فمضب جدا ، غير أنه من السهل الرجوع إلى عالم إيليس
- (٢١) Harvey Cox. "The Devil is a Modernist". *Harvard Magazine* 86 (No. 1, January, - February 1984) pp.56A-56H .
- (٢٢) Wladimir Weidle, "The Poison of Modernism" in George Githsan and H.W. Tjalsma, eds. *Russian Modernism*. Cornell, NY: 1976 pp 18-30
- (٢٣) راجع مثلا مدخل الحداثة في : الموسوعة السوفياتية الكبرى ( : الطبيعة الإنجليزية )
- المجلد السادس عشر ، نيويورك : ١٩٧٧ ص ٤٠٦ - ٤٠٥ .
- "Modernism" *Great Soviet Encyclopedia* Vol 16. New York: 1977 pp.405-406.
- ونظر كذلك هار (١٩٧٠) ص ٣ - ٣٧ . حيث يلخص كثيرا من المادع من بينها قوله : (أي الحداثة) تجرد الإنسان من أنظمة إلهية ومله العليا ، تنزع أسسها حسب اللغز ، خلاص الذات والذات وهي أجل الذات . ص ٥ .
- (٢٤) من الدراسات الحديثة : إن نجاح بعض أعمال الحداثة الإنجليزية ، نذكر :
- John R. Harrison. *The Reactionaries*. Yonta. Lewis. Pound. Eliot. Lawrence. New York: 1966.
- Fredric Jameson. *Fables of Aggression*. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley, CA., 1979
- David Craig. *The Rest Foundation: Literature and Social Change*. New York: 1974.171-194.
- Gayford Leroy and Ursula Beitz. *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*. New York: 1973. pp.93-104.
- (٢٦) يقول أنونسي : إن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما ترى ، على العكس ، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية . هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب ، كأنها جسم غريب مستعار . وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم لها ، وروى مثاليها مختلف أنهم إلى تبدأ بالمفوض ، وتنتهي بنهمة تقليد الغرب ، مروراً بنهمة عدم التراث أو التكرار له . و فاعلة لنماذج الحداثة في الشعر ٣٢٢ .
- (٢٧) خال شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨ ص ١٠٩ .
- يوسف الخال - : الحداثة في الشعر - . بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٨ ص ٧٩ - ٨١
- (٢٨) كتب نجيب شاعين عام ١٩٠٢ يقول و يظهر أن الشعراء آخر من يفكر في خلق القديم الحلق ، والقرن الجديد ذي الطلوة ؛ فمن كل زهرة العصور والتشاعرين . . . لا تكاد ترى واحدا في لغة مجاول عبارة المعصر ، وبذو القديم ، وقياس الجديد ، وتقليد الشعراء المعصرين من الأمم الأخرى . والمعاظرة والشعراء المعصرون - في التقصير ١٧ (١٩٠٢) ص ٢٤ .
- (٢٩) أنونسي : فاعلة لنماذج الحداثة في الشعر ٣٢٣ .
- (٣٠) Africa Tate. "Poetry Modern and Unmodern". *Madison Review* 21 (1968/69) pp.251-262.
- ونظر تلخيص شكري عباد : الشعر الحديث والشعر غير الحديث ، المحلة العدد ١٤٥ كانون ثان/ ١٩٦٩ ص ٨٨ - ٨٩ .
- حيث ترد الإشارة إلى عام ١٩٥٦ كداية للحداثة بحسب دعوى شعراء الجيل الثائر في أمريكا اللاتينية بالبيتش .

- الديين . جامع مؤثر الدورة الثلثة والأربعين ٤٢ (١٩٧٦) ص ٣٧٩
- ٣٨٥ -
- (٤٧) أوديس : صمدة الحداثة ، ص ٨ - ٣٢ ، وجير صغور وتعارفات الحداثة ، فصول ١/١ (أكتوبر ١٩٨٠) ص ٧٤ - ٨٩ .
- (٤٨) أوديس . فائقة ليليات القرن ، ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .
- (٤٩) بتراف أوديس طسه بيصة الحداثة العربية . وقد نشر إلى أن علوت الأولى وعادته في ترمب الشعر الحديث ٣ (١١/١٩٥٩) ص ٧٩ - ٩٠ . قد استقت وكثيراً من الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأودي . انظر : زمن الشعر ، ص ٨ .
- (٥٠) علي الزبيدي : والتجديد بين الشعر العباسي والشعر المعاصر ، الآداب ١٤ (٣/١) آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ٤٤ - ٤٧ .
- (٥١) طه حبيب : حديث الأرملة الجزء الثاني القاهرة : دار للمطوف ، (١٩٦٤) ص ٨ .
- (٥٢) أحمد أمين : حصص الإسلام ، ط ٦ الجزء الأول القاهرة : مكتبة النهضة (١٩٦١) ص ٣٧١ - ٣٧٨ .
- (٥٣) صلاح عبد الصبور : حيائي في الشعر ، بيروت : دار البصرة ١٩٦٩ ص ١١٣
- (٥٤) حر الدين إسماعيل : والشعر المعاصر والتراث العربي الآداب ١٤ (٣/١) آذار (مارس) ١٩٦٦ ص ١٨٢ .
- (٥٥) أمل دنقل : بعض أقوال دنقل ، مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) ص ١٥٠ .
- (٥٦) حبيب مروه : طاعرة جديدة وعظيمة في الشعر الحديث الآداب ١٤ (٣/١) آذار (مارس) ١٩٦٦ ص ٦٨ .
- (٥٧) حمزا إبراهيم حمزا : الرحلة الطنفة ، بيروت : للكتبة المصرية ، ١٩٧٧ .
- (٥٨) حائل شكري : شعرتا الحديث إلى أين ؟ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨ ، ص ١١٢ - ١١٣ . وانظر مقالته مفهوم الحداثة عند شعرتا
- (٥٩) ليليات ، للجنة ، العدد ٨٢ (أكتوبر ١٩٧٣) ص ٤٣ - ٤٤ . وقد أعيد نشره في كتابه المذكور ، وصوت من الدين : وحول كتاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) حيث الإشارة إلى صلة الشاعر التزايدية بالآداب الغربية ، وتارة بتقاليد الغرب كتأثيراً وعظيمة ، ص ١٢٨ .
- (٥٩) لدوروف حل نمس جوانب التعامل مع التراث الإنساني (التراث الشعبي وأثرها والأدعة والتراث الأسطوري) كما تمكن في شعر البياتي وأوديس وحدا البسور وغيرهم ، راجع إحسان عباس : المجهات الشعر العربي المعاصر ، العدد ٤١ (١٩٧٨) ص ١٤٩ - ١٧٣ .
- (٦٠) البياتي : غربي الشعرية ، ص ٣٨٨
- (٦١) سد البسور : حيائي في الشعر ، ص ١١٣ .
- (٦٢) Calinescu Faces of Modernity pp. 121-122
- (٦٣) لـ . . . ومن الشعر ، ص ٢٧٧ - ٢٧١ . لاحظ أوجه التشابه بين هذه الأوجه (ورود دوايات فياتات مياكوفسكي وبرتني زيميتي) وقد نشرنا إليها من قبل .
- (٦٤) اسطر ملا حواد فاضل : وصمدة الحداثة لأوديس صمدة أصول البحث العلمي وألروح الحداثة ، الفكر العربي (٢/١) تموز - آب (يوليو/أغسطس) ١٩٧٨ ص ٢٩١ - ٢٩٧ حيث لا يرى في أوديس غير الباحث المعاصر . . . ينظر إلى العرب لا من زاوية البحث العلمي بل من فوهة البديعة ، ص ٢٩٣ . وراجع كذلك ما قاله بشتا أمل دنقل في حديث له نشر في الحوادث (٤/٣/١٩٨٣) ، وقد علق عليه أوديس صمطفا منه فقرات في مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) ص ١٤٨ - ١٥١ ، ولقائات التالية .
- (٦٥) حافظ الجمال : الثابت والتحول في العقل العربي ، للفرقة ، العدد ٣٣ (١٩٨١/١) ص ٨ - ٣٥
- تيل سليمان : لأوديس والفقد الأبي في النظرة والملموسة ، للفرقة ، العدد ٢٢٧/١٩٨١ ص ٧٤ - ٧٨ .
- يوسف يوسف : فقد الثابت والتحول . هل الأمة العربية معادنة
- الإبداع ٤٩ ، الموقف الأدبي ، ٨١ (كانون الثاني (يناير) ١٩٧٨) ص ١٠٧ - ١١٣ .
- (٦٥) أوديس : فائقة ليليات القرن ، ص ٢٤٤ .
- (٦٦) أوديس : زمن الشعر ، ص ٧٥٠ - ٧٥١ .
- (٦٧) زمن الشعر ، ص ٢٨٣ .
- (٦٨) فائقة ليليات القرن ، ص ٢٤٤ .
- (٦٩) عبد الفتاح إسماعيل : « حداث الثورة » وأجبر الحوار عبد الكريم الخطيب وأوديس . مواقف ٣٧ - ٣٨ ربيع - صيف ١٩٨٠ ص ٤٢ . وانظر كذلك عبد الحميد جبة : « شهادة » ، مواقف ٤٤ (شتاء/١٩٨٢) ١٥٦ - ١٦٠
- (٧٠) أحمد لدعل حجازي : « في الرؤية والتجربة » ، للجنة للدراسة للشعلة ٢ ، (١/١) مارس (آذار) ١٩٨٢ ص ٢٥٤ - ٣١٧ .
- (٧١) صلاح عبد الصبور : « الشعر الجديد لقا ٢ » ، للجنة ، العدد ٥٩ (كانون أول - ديسمبر) ١٩٦٦ ص ٥٦ .
- (٧٢) وفيه جيلية في الشعر العربي الحديث ، « نداء الآداب (شارك فيها صلاح عبد الصبور ، وتعليق حلي ، وإحسان عباس ) ، الآداب ، ١٨ (٢/١) شاط (فبراير) ١٩٧٠ ص ٢٥
- (٧٣) صلاح عبد الصبور : قرعة جيلية لشعرتا التلمع ، القاهرة . دار الكتاب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٠ .
- (٧٤) صلاح عبد الصبور : حق ظفر الموت ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٦٦ ص ٦٤ - ٦٦ ، ولإبراهيم عبد الرحمن عند « نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور : عرض وتفسير » فصول ١/١ (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٧٨ - ١٧٩ .
- (٧٥) حيائي في الشعر ، ص ١١٢ .
- (٧٦) عند صمطفا : هداية : « صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة » ، فصول ١/١ (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٧٠ .
- (٧٧) عبد الوهاب البياتي : تجريري الشعرية ، ص ٣٨٥ .
- (٧٨) تجريري الشعرية ، ص ٣٨١ .
- (٧٩) راجع حديثه للتطور في جرسه للجنة (السعودية) ، ٢٧ / ٤ / ١٩٨٣ ص ١٢ .
- (٨٠) نزار عابدين : حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي ، « للفرقة ١٩ ، (٢٢٢ - ٢٢٣) / آب - أول (أغسطس - سبتمبر) ١٩٨٠ ص ٦٦٥ .
- (٨١) تجريري الشعرية ، ص ٤٠٢ . يقول البياتي في معرض الحديث عن اتساعه للاركسي : « يؤني للعالم تنبئ لا من خلال إحدى بالاركسية كإيديولوجية ممية فقط ، إنما تنبئ من خلال جميع إنشازات العقل البشري ، ومن خلال إنشاز كل الحواسط العظيمة التي بناها الإنسان ، ومن خلال كل أليات الذوات الإنسانية العظيمة التي صنعها البشر في جميع العصور . . انظر حافظ عتوت : « عبد الوهاب البياتي : ٣٧ سنة شعرية في الوطن (ملحق الثلاثاء) ٢٥ / ١٠ / ١٩٨٣ ص ٤ .
- (٨٢) « شاعر وموقف » ، للسوق الأدبي ٢/٢ (حزيران (يونيو) ١٩٧١) ص ٨٥ - ٨٩ .
- (٨٣) أذكر على سبيل المثال اختيارهم لشعر كطرفة العين البند ولي نواس ولي ثلم والفتي والمري والشرفي الرضي والحلاج .
- (٨٤) إحسان عباس : المجهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٩ .
- (٨٥) انظر حديث أسعد غير الله للتطور في الشرق الأوسط (١٩٨٣/٨/١) ص ١٠ .
- (٨٦) حر الدين إسماعيل . « مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين » فصول ١ (٤/١) يوليو/ ١٩٨١ ص ٥٧
- (٨٧) عند صمطفا مطر . « الشعر والأدعة » مواقف ٣ (١٣ - ١٤) كانون الثاني - نيسان (يناير - أبريل) ١٩٧٧ ص ١٨٨ .
- (٨٨) أوديس : « تجريري الشعرية » ، للجنة العربية للشعلة ٢ (١/١) مارس (آذار) ١٩٨٢ ص ٣٧٤ .
- (٨٩) علوح علوان : « الثورة والحداثة » ، مواقف ٣ (١٣ - ١٤) كانون

- التاريخ - نيسان - يناير - (أبريل - ١٩٧١) ١٨٥٠
- (٩٠) اعتماد عبد العزيز : عن حديث مع الشاعر لعل دخله ، ليحاج
- (١٠/١٠/١٩٨٣) ١١٩ ، ١١٩ ، ١٢٠
- (١١) عبد الوهاب اليسان : حديث - ملحق الشجرة (صناعة)
- ١٩٨٣/٢/٣٠
- (٩٢) الثورة ، (بغداد) ١٩٧٥/٢/٢٠ ص ٦
- (٩٣) البيان : تجرير الشعرية ، ص ٣٨٨
- (٩٤) أنونس : صيغة الحلاقة ، ص ٢٦٩
- (٩٥) البيان : ملحق الثورة (صناعة) ١٩٨٣/٦/٣٠
- (٩٦) تجرير الشعرية ، ص ٤٠٤
- (٩٧) تجرير الشعرية ، ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٦ . صيف البيان حيرته الشعرية بقوله : لست جبالاً للشعر حيث يدور ليلها فارت ، ولكني أشبهه العبد الهابط أسيماً ، وأحد ألقابها وأبدأ مع البحر والظفر ، وأنتع خطوط الشمس والفضول الأرمية - وقد توثق الشعر حتى عدت برباط حذفة لدية أو تلك ، أرقها المصغر أو ذاك ، ولكني أجد نفسي دالاً ولدياً . . . حيث سطر وحطاني لحواصة السيرة - الشاعر عبد العزيز البيان ، (البيان ، (الكتيبة) ، العدد ٢٠٤ ، آذار (مارس) ١٩٨٣ ص ٩٨ - ٩٨
- (٩٨) محمود كرين العالم . ولقد الشعر العربي وقدرته على التوصل ، ولجللة العربية للثقافة (١/٢ آذار (مارس) ١٩٨٣) ص ٢٤٣ . من الجدير بالذكر أن العالم ياتي ثلاث تيارات في الشعر الحديث : تيار التمديد ، وتيار التجريد (ويعد أنونس رئيساً له) وتيار التجسيد الواقعي ، الذي يضم عدداً غير قليل من الشعراء ، منهم البيان . انظر مقالته المذكور
- ١٩٨٣ - ص ٢٣٧
- (٩٩) صلاح عبد الصبور : حيوات في الشعر ، ص ٧٤
- (١٠٠) حيوات في الشعر ، ص ١٢٠
- (١٠١) حيوات في الشعر ، ص ٧٧ ، ص ٧٥
- (١٠٢) حيوات في الشعر ، ص ٨٩
- (١٠٣) المصدر نفسه ، ص ٨٧
- (١٠٤) المصدر نفسه ، ص ١١٩ . ويقول عنه في موضع آخر : والحلاج هنا يطرح غير التروم القفازين أن قول الحقيقة وقع حينه ثمتاً لها ليزير طريق المستقبل .
- راجع في جملة في الشعر العربي الحديث - ندوة الآداب - (شارك فيها صاحب عبد الصبور وتخليل وإحسان عيسى) - الآداب ١٨ (١٠/١٠/١٩٧٠) ص ٢٤
- (١٠٥) عن الدين إسماعيل : مفهوم الشعر . . . الفصل ٤/ (١/١٠/١٩٨١) ص ٥٣
- (١٠٦) راجع في جملة . . . في أملاه ص ٢٥ حيث يعلن أن الشاعر المعاصر مطالب بأن يتخذ موقفاً أولاً من تراثه الشعري كشمس ، وتأسيساً الحداثة الشعرية كشمس .
- (١٠٧) راجع ما نقله محمد التنيبي عن مقال عبد الصبور للشعر في صياح الحير (١ أبريل ١٩٥٧) بعنوان عن الآداب الخلف : والواقعية الاشتراكية والشعر الحديث ، ص ١٩٤ ، (٢/٢ آذار (مارس) ١٩٧١) ص ١١
- (١٠٨) أنونس : زمن الشعر ، ص ١١
- (١٠٩) المصدر نفسه ، ص ٥٥
- (١١٠) راجع شعر ٣ (١١/١١/١٩٥٩) ص ٩٠ - ٩٠ . وقد أثار شعره في زمن الشعر ، بعد إعادة النشر ، ميلاً الجليلي بمصطلح الحداثة .
- (١١١) زمن الشعر ، ص ٥٧
- (١١٢) انظر مقالته وتجرب الشعرية ، ولجللة العربية للثقافة (١٩٨٣) ص ٢٧٤
- (١١٣) فلكة ليهيات القرن ، ص ١٩٢
- (١١٤) زمن الشعر ، ص ١٢٠ والأصل في العبارة الأولى : ولعل . . . هي الأثر الذي اكتشف عند الحداثة . . . راجع شعر (١٩٥٩) ص ٨١
- (١١٥) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١١٦) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١١٧) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١١٨) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١١٩) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٠) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢١) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٢) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٣) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٤) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٥) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٦) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٧) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٨) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٢٩) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٠) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣١) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٢) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٣) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٤) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٥) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٦) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٧) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر . وهكذا نتزل من كل وقت وفي كل وقت وتقول أنش
- (١٣٨) فلكة ليهيات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أعظم ما يواجهه الشعر العربي اليوم هومنة التورتية الطوطية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر المنطقية الفكرية للثورة . كل شيء ، شدة ، واضح ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان أن يتخبر

## من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر

محمد الهادي الطرابلسي

أردنا في هذا البحث أن نتكلم كلاما واضحا في الغموض الذي يداخل بعض الكلام . فكل من اتفقا الدارسين على حضور الغموض في الشعر شاملا ، إن موافقهم من ظاهرة الغموض غامضة في حد ذاتها ؛ لأنهم - مع وعيهم بحضور الغموض في الشعر - لم ينجحوا إلى هذه الظاهرة في تقويم الشعر وتمييز جيده من رديئه ، فبقيت مشكلة الغموض بحاجة إلى مباشرة موضوعية ، يحقق في شأنها ، ويتساءل فيها إذا كان الغموض عارضا في الشعر أم عنصرا لازما فيه ، مرادفا له ، بحيث لا يوجد أحدهما إلا بوجود الآخر .

وفي هذا السياق نتلحرج محاولتنا . وقد ارتأينا أن نتطرق فيها من مدى صلة الغموض بالشعر في مفهومه ومظهره النصي ووظيفته السامية ، اعتمادا على تجارب العرب الشعرية في حصيلتها العامة . وبعد ذلك نتحسس مظاهر الغموض في الشعر ، وأنواعه البارزة ، إيمانا منا بأن لا سبيل إلى التمييز بين غموض «البناء» وغموض «الهدم» إلا بتحديد معالم الغموض الإيجابية ، ومعالله السلبية ، كما تبدو في النصوص ، حتى نصل إلى المشكلة الرئيسية فنحلل خصائص غموض الخطاب الشعري ، ونقدم مشروعا في مقاييس ضبطه كما تصورها ، صمى أن يكون عملا إطارا للتغلب والإضافة ، وطعنا في أن يكون لبنة في بناء تصور سليم للحداثة ، وأملنا في القضاء على كل بدعة فتاكة تنشر يتا باسم الحداثة ؛ إذ إن بين البدعة والإبداع غيطا أوهى من غيط المنكبوت .

والحقيقة أنه قلما أثار الدارسون مشكلة الغموض في محاولاتهم لتحديد مفهوم الشعر ، وإنما تطرقوا إلى بعض جوانبه بمناسبة البحث في غرابته إذا قيس بالشعر ، ووجوه طرافته على صعيد المفهوم والمظهر والوظيفة<sup>(١)</sup> لكن بعض الدارسين - وذلك منذ القديم<sup>(٢)</sup> - عاصوا في أمر الغموض في الدراسات البلاغية ، أو فيها كثيرا عن معاني الشعر في أبواب مستقلة أو فصول إضافية ، دون أن يوفقوا ذلك لتفريق مفهوم الشعر ، أو لتحديد هويته . واعتقدنا أن إشارة لمشكلة الغموض من صميم البحث في قضايا الشعر ؛ لقيام الشعر على الغموض أساسا . فالذي

إذا حاولنا أن نبحت في مفهوم الشعر وغتلف صوره عند الدارسين عبر العصور في أمة من الأمم ، بل في شق الأمم أيضا ، ورمنا بعد ذلك أن نحصر مجال الاختلاف بينهم فيه ، وجدنا المفهوم متزوع الصور ، ولم نجد الاختلاف يتجاوز مشكل حفظ الشعر من الوضوح أو الغموض ، بحيث يتضح لنا أن قضايا التقييد والإطلاق من وزن وقافية، وتقليد وتجديد، وقضايا الامتنال للقواعد ، والخروج عنها... أقل خطيا ، وأيسر حلا وأبعد درجة ، من قضية الغموض ، عن استكناه حقيقة الشعر ، والتغلغل بنا إلى جوهره .

ننظر إلى الغموض في صلتها بملحوظ الشعر ، أو بالنص الشعري وخصائصه الفنية ، والبنية التي كانت له عبر العصور .

ففي الحضارة العربية الإسلامية مثلا ، شهد النص الشعري تطورا ملحوظا من الجاهلية إلى عصرنا ؛ إذ تحول من بنية القصيدة التقليدية التي قننا ابن قتيبة<sup>(١)</sup> في بداية القرن الثالث ، ومظاهر التحرر منها ، التي واكبت تأسيسها منذ نشأة الشعر عند العرب ، والتي قننا التاريخ لا المدارس القديمة ، إلى بنية الموشح ، وقد نشأ في طور معين من أطوار الحضارة العربية ، وكان يمثل تجربة جديدة في ممارسة الشعر ، انضادت إلى تراث العرب الفني . ولم يقض الموشح على سعة النظم على بنية القصيدة التقليدية ، ولا على سعة التحرر منها ، ولا تأثرت هذه السنن القائمة من جراء ظهور هذه السعة الجديدة ، فلم ينضت روادها إلى القضاء عليها ، لأنها كانت تقوم على التكميل لا على التبديل ، حتى كانت تجربة الشعر الحر في عصرنا . وقد خلقت هذه التجربة سعة جديدة في نظم الشعر ، إلا أنها لم تنجح في القضاء على السنن القائمة ، برغم أن شعارها - بل لأن شعارها - كان وما يزال التبديل لا التكميل .

والتي نرى هو أن هذا التطور كان في اتجاه الغموض أكثر فأكثر ؛ إذ كان الموشح غالبا على القصيدة ، لكن شيعة أخذت يتخلص مع الموشح ، حتى كاد أن يهمل في نصوص الشعر الحر . فما علامات ذلك ؟

الملاحظ أن بنية القصيدة<sup>(٢)</sup> الداخلية تخضع لقالب موحد عام ، يتنظم نماذجها المختلفة . ويتميز هذا القالب بتنوع الموضوعات ، ونوعها لترتيب معين ، يمثل الصداقة منها موضوع النسب ، ويظهر وصف الرحلة والراحلة ، فال موضوع الرئيسي من مدح أو فخر أو هجاء . . . وتتسلسل الموضوعات بأشكال مفرقة ، يتخلص الشاعر من بعضها إلى بعضها الآخر بوسائل جارية . ويمثل البيت الوحدة الشعرية في القصيدة ، بحيث يكون مستقلا بذاته ، مكتملا مبنيا ومعنى . وتشترط في حدود وحدته شروط يحد الخروج عنها من العرب ، وهذه الشروط مختلفة باختلاف مثالية أثرية المعنى من القصيدة . فشرط الطالع بالتصريح ، وشرط البيت الأخير حسن الختام ، وشرط البيت القاصد الراسل حسن التخلص ، وشرط أبيات الحشو في علاقات بعضها ببعضها الآخر عدم المبالغة . وينضاف إلى ذلك شرط وحدة البصر ، ووحدة القافية على الصعيد الموسيقي العام ، بحيث لا يصعب على المتحرر على الشعر العربي استحضار الجوهري الذي يكفئ النص إذا علم أنه قصيدة ، ولا الوقوع على مفاتيح مستغلقاتها إذا علم أن القسم الذي بين يديه يمثل الموضوع الأول منها ، أو أن يتبين سبيل مباشرة أي بيت من الأبيات يقدم له إذا علم أنه مقطع من قصيدة ذات نزعة تقليدية ؛ إذ لا يليق له بعد ذلك في كل ذلك لتفهم النص إلا الاستعانة بحصيلة ثقافته اللغوية والأدبية

نقترحه للنظم في الموضوع أن يعد الغموض من مقومات الشعر ، لا حدثا عارضا فيه ، ولا عنصرا متناهما لعناصر أصلية غيره .

\*\*\*

إذا انتقلنا في بحث الشكل من صلة الغموض بمفهوم الشعر أولا ، سهل علينا الانتفاع بمائة هذه الصلة ، بمجرد استعراض العبارات التي استعملها الدارسون لحقه ، على تنوعها واختلاف منطلقات النظر فيها . فمن العبارات التي جلدوا بها الشعر : الشعر هو الكلام المخيل - الشعر شر كله ، فإذا دخل في الخير ضُعب - أحسن الشعر أكله - الشعر ضد النثر - الشعر ملح تكني إشارة . . .

هذه العبارات تجلينا على ثمرات مختلفة من التفكير في الشعر ، وعلى اتجاهات متباينة في تصوره ، إلا أنها ومثيلا تنصب جميعا في ملف الغموض الذي يقوم الشعر عليه ، وتعبر عن حيرة الدارسين أمامه ، والصعوبات التي واجهوها في معالجته ، وتدل على الوقت نفسه على تقطعهم إلى مفهوم الغموض في الشعر ، دون أن يهروا في مثل هذه اللقائات على تسميته بالغموض ، فضلا عن إعطائه الأولوية في درس مقومات الشعر .

فلا بد في حد الشعر من اعتبار ظاهرة الغموض وإيرازها في الصيغة التي نضعها له . ففلما لا تكون يهدين عن الحقيقة في مستوى التفكير والتصوير معا إذا قلنا أن الشعر هو الكلام الغامض بالطبع .

وإذا كانت مجموعة من المشكلات ؛ منها ما هو نتيجة الإلزام بضروب ممارسة الشعر عند الأمم عبر العصور ؛ ومنها ما هو وليد النظر إلى الشعر باعتباره سبيلا من سبل المعرفة ، ولبنة من لبنات الفكر والشعر . فإذا كان الغموض مقوم الشعر الأكبر ، فكيف تكون نسبة الواضح من الشعر أكبر بكثير من نسبة الغامض عند الأمم ؟ وكيف تقدر هذه النسبة - هل عكس ما يقتضيه المنطق - بقدر توغلنا في القدم ؟ ثم إذا صح أن الغموض أسس الشعر ، فهل يبقى بعد ذلك مجال للتفاهم في الدارسين على حد الجيد من الرديء فيه ؟ وهل تتضح فيه للمستعملين سبيل الاستفادة منه ؟ وفي أي وجه من الوجوه يكون ذلك ؟

\*\*\*

لما وقد وُجد من الشعر ما يروق النفوس ويثير المشاعر ويهيب الأذواق فلا بد - إذا تأكد أن الغموض أسس الشعر - أن يكون الغموض عضوا بناء ، يُطلب طلبا ، ويمثل لبا ، ومن ثم تنتج عن الغموض كل صيغة تبحرية ، ويدخل به في حظرة الميزات الفنية الإيجابية ، أو أن يكون الغموض ضروريا ، منها الإيجابي ومنها السلبي ؛ فهل ذلك متأكد فيه ؟

\*\*\*

يزداد الأمر تعقدا ، ويسجل في نفس الوقت تعقدا ، عندما

العامة ، أو اللجوء - عند الاقتضاء - إلى معجم لغوى لشرح مفردة ، أو إلى كتاب في مبادئ النحو للتحقيق في صورة ترتيب ، أو إلى كتب في قواعد الشعر لتحديد وجهة إيقاع .

أما بنية النص الشعرى الخرف فلا تخضع لقلب موحد ، ولا لعدد معين من الموضوعات ، ولا لترتيب خاص تخضع له الموضوعات إذا تعدلت ، أو منطق خارجى مفروض تسلسل حسيه ؛ فضلا عن أن الشعر الحر يقوم على مفهوم الضميلة والسطر لا على مفهوم البيت والبحر ؛ ولذلك كان يستعصى على التقييد ويتألى على التقييد . الدخول إليه غير هين ، والخروج منه غير يين . كل نص على مثاله فريد من نوعه ، بل كل سطر منه ، بل كل كلمة من كلماته فريدة في سياقها ، لا تكاد تلتقى ونظيرتها في نص آخر ، أوفى سطر آخر ، من النص نفسه أحيانا . يبدو أنها تقول شيئا ، وقد تكون حقا قائله شيئا ، لكن قيمتها قد تكون فيها لا تقول ، أو فيها هي قائلة بفضل تفاعلها مع عناصر أخرى من النص ، لا بفضل وجودها في ذاتها . وإذا ذلك لأمعول للناظر في النص إلا على جس النبض والتحسن والتقريب والتأويل ، دون التأكد والتحقيق والجزم .

\*\*\*

وما يدعم ذلك مستوى اللغة المتبع في مختلف النصوص . أما في القصيدة فاللغة عادة ما تكون وسيلة لأداء المعانى والأفكار والحقائق والأخبار ، لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعانى التى وضعت لها في الأصل ، ولا تعدى تراكيبها الوقوع على المعانى التى قدرت لها في النحو ، ولا تمنى صورها وأساليب الفتن فيها غير ما عنته قولها بالحازمة ، وأشكالها البازرة ، في غيرها من القصائد والأشعار ؛ فهدف اللغة الأسفى في القصيدة التقليدية الإخبارىة والإيجاء ، بإخضاع الاستعمال للقواعد ، والتزعات الغالبية ، وعراعة الذوق العام والعرف الجارى في التحرر والالتزام ، بنية إخراج القصيدة المشتركة في جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا نشوز ، حتى لا يصدم القارىء بالغيرى ، ولا يثقل كامله بالجديد المعجب .

وللغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدى تماما ؛ فهي تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص ؛ قيمتها فيها تروى به لا فيها تحير إخبارا ، وفيها تولده في النص من أوضاع جديدة ، لا فيها توضع له في الأصل . لا تبالى بما تحلبه القواعد ، ولا بمقتضيات العرف ، ولا بتقاليد الكتابة ، مع أنها تسعى في الوقت نفسه إلى تأسيس معنى وجودها على قواعد جديدة فريدة ، ومنطق خاص طريف . فتكسى قيمتها السامية من البناء بعد الهدم ، والإبداع بعد الصراع ، والخلق بعد الفناء . ولا ينهيا للشاعر الخلق والإبداع إلا بتحدى القارىء في ثقافته ومعتقد ، وبكجته بما لم يكن في درايته وحسبانه .

ولعل النظر إلى الغموض في صلبه بوظيفة الشعرىز - أكثر من زوايا النظر السابقة - اتجاه الشعر نحو الغموض عبر العصور ، وقلة أثر الغموض في الشعر التقليدى ، وغلبته على الشعر الجديد . ذلك أننا مع مسألة الوظيفة مضطرب إلى بسط مشكل علة وجود الشيء أصلا . فلم الشعر أن لم يكن لأداء رسالة وتبليغ غير ؟ ثم ما طبيعة هذه الرسالة أو هذا البلاغ ؟ وما دخل فكرة الغموض في كلام يراد له أن يؤدى على أحسن الصور وأسرعها ؟ أم هل للغموض دور في توضيح البلاغ وإيصاله إلى المتلقى وهو ما لا يقبله منطق ، اللهم إلا أن يكون منطقاً لا يستوعبه المنطق .

لا يصعب أن نرين أن الوضوح وائب القصيدة التقليدية في نشأتها وتطورها ، وفى ملازما لها ما أسست على وصف الحقائق والتصير عن المشاعر في أمانة وصدق . يكفى أن نذكر بمعتقد العرب أن الشعر ديوان العرب ، وأن نحتج بأعمال المؤرخين الذى يمثل الشعر أهم وثيقة فيها ، يتحسسون فيه صورة مجتمع أو وقائع حادثة ، أو خصائص فكرة ، أو وضعية شعور فردى أو جماعى ، خاص أو عام ، لتبين الأهمية الوثائقية التى تظن في الشعر ، والقيمة المعرفية التى تعلق عليه ؛ فلولا الشعر القديم والأدب لبقيت كثير من الحقب من تاريخ الحرب المصام ، لا الأدب فحسب ، وبهولة ، وظلّت كثير من الحقائق شافرة ، ونستطيع هاهنا التسؤل ؛ إلى لى مدى كانت هذه الأعمال قديمة ؟ وإلى لى حد كانت النصوص المعتمدة فيها وثائقية خالصة ؟ غير أن مشكلتنا في هذا المقام يتركز على تسطير الحقائق فحسب ، وسيجين وقت مناقشتها بعد .

وجملة ما نريد الإشارة إليه في هذه المرحلة من العمل أن هذا الذى أمكن للدارسين القيام به - وإن كان يقبل المناقشة ويمتثل التشكيك - إنما يشره وضح النص ونزوعته إلى الالتصاق بالحقيقة والواقع ، من قبل أنه مسلم بأن وظيفة النص إنما هي الإخبار قبل كل شىء .

وليس يخفى أن النص الشعرى الجديد لا ييسر من مثل ذلك شيئا ؛ فللروح إذا أراد أن يحقق في فترة معينة ، أو أن يظفر بتفاصيل حادثة خاصة ، انطلاقا من نص شعري جديد ، خاب ظنه ، وكبرت سميرته ، ولم يكن في مأمن من الخطأ إن هو سلم بما ظن أنه فهمه من النص ، فضلا عن أن التزعة عند الشعراء اليوم هي إلى تحميل الوظيفة الإيجاء أكثر ، يرسم الجمل بالكمالات ، وشحن الكلام بالمعاني الخفية ، وتمثّل الحقائق والأشياء تمثيلا ، لا وصفها وصفا مجردا ؛ يشعل ذلك ما كبر منها وما صغر ، وما بان منها أيضا وما تحفى . . . وما تحفى نعم ! لأنه ليس كل معنى واضح في ذاته ، بصرف النظر عن أنه دخل الشعر أم لم يدخل . . . طريق الشعر الجديد مخوفة بالمعاني ، كثيفة الضباب ، متقلبة بغموض متعدد الأسباب .

والشعرية - ضعيف القيمة الجمالية ، لأنه - وإن لم يُوظف فيه اللغة توظيفاً عالياً - غير داخل في باب الإبداع رأساً . ذلك أنّ الغموض في تقدير رواد هذا الأدب غاية في حد ذاته ، لا معنى من معاني الشعر السامية ، ولا دليلاً من أدلة الحداثة في قوة الطاقة الشعرية في الكلام .

هذا الضرب من الغموض إذن معهود منذ القديم ؛ وقد عرفه كل أدب ، حيث تولدت عنه نصوص متضاربة في المدى والأهمية . ولئن قلّ شأنه في الحديث إنه ليوجد اليوم أيضاً هنا وهناك أحياناً فيها يكتب الكتب وينظم الشعراء .

لكن يوجد ضرب ثان من الغموض حيث غير معهود ، لأنه مشهود في التجارب الشعرية الحديثة بشكل ملحوظ ، كما لو كان طريق التجديد الأوسع في الشعر ، وعنوان الحداثة الأكبر في الإبداع ، ألا وهو الغموض المتولد عن التمثل باسم الحداثة ؛ ويحل ظاهرة تحصل كلياً لم يوفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه ، فتكون النتيجة كلاماً غامضاً لا قدرة للشاعر على إزالة غموضه ، ومن باب أول وأحرى ألا تتضح للقارئ سبيل معالجته .

هذا الغموض يحصل في كتابة أولئك الذين يفرطون في طلب الشعر إفرافاً غلاماً ، فيفتلق شعرهم بمقتضى تجريدهم الشعر من كل إطار غير شعري يخرج فيه ، معقدين أنّ الشعر يبرز بذاته بالقرائن غير الشعرية التي قد تتجاوز النص ، كأساليب الوصف والنص ، وضروب الحكاية والتوجيه . فهؤلاء ، عندما يتخلصون نصوصهم من جميع العناصر التي تمثل مفاتيح الكلام ، والعلامات المعبدة للمقصود منه ، يسفون عليها صفة الإبهام ، فيسومونها بما لا معنى له من القول ، في حين أن متطلّهم وغايتهم جعلها وإفراة المعاني .

وثالث مظهر من مظاهر الغموض في الشعر ، الغموض المتولد من القصور ، والراجع إلى التطفل على الشعر ، بتماطيه مع الجهل بحقيقته . ولم يكن هذا الضرب من الغموض شائفاً في أدب القدماء ، ولا كان الغموض الذي أثر عنهم ذا خطر على النطق والصناعة . وذلك لا لأن الناس كانت له بالمرصاد ، ولا لأن ثقافة الناس الأدبية كانت أمتن وأعمق من ثقافتنا اليوم ، ولكن لما احتفظنا به قلة أثر الغموض - باستثناء غموض المعية في كتابات القدماء - بحيث كان الوضع أبعد عن الالتباس ، والموضوع أبعد عن الإشكال .

وفي كتب الشعر القديمة أخبار عن مفرقة ، تطلّعت على موع الغموض الذي قد يُضاهى ، وموقف الناس منه ، وقلة خطره على النطق والصناعة ، وعرضيته في تاريخ العرب الطويل .

جاء في « الموشح » للمرمزي :

« حدثني أحمد بن عيسى الكرخي ، قال : حدثنا أبو العتابة

هكذا إلى حدّ هذه المرحلة من دراستنا الغموض في الشعر نكون قد بينّا حقيقتين يشهد بها واقع الشعر العربي - بل ربما الشعر عموماً - قَبْرُ التاريخ في مستوى الممارسة والنظر ، وهما : أنه سائر في اتجاه الغموض ؛ وأن الشعر القديم - متملاً في القصيدة التقليدية بخاصة - أكثر وضوحاً وأقرب مأخذاً ، في حين أن الشعر الحديث ، ولا سيما الشعر الحر منه ، أكثر غموضاً ، ومن ثم أبعد مأخذاً . لكن الحقيقتين تشعبان للمشاكل الرئيسى إلى مشاكل لا تقل أهمية عنه ، والأول فهل يُسلم بأن القصيدة التقليدية أضعف طلاقة شعرية من النص الشعري الحر ؟ ثم هل يصحّ أن يكون الغموض عاملاً خلاقاً يوّد الطلاقة الشعرية في النص ؟ وهنا نصل - لا شك - إلى النقطة الحاسمة من موضوعنا ، ولستنا نعتدّ أن التحليل السابق قريباً من الحل في الوقت نفسه الذي شعب فيه الأمور ؛ إذ هيئنا للتخلص من بعض الأفكار المسبقة من حيث لمع إلى حقيقتين أخريين أيضاً ، هما أن الغموض ضروب ، وأن من ضروريه ما هو واجب الوجود في الشعر ، ومن ثم يخلّ ظاهرة إيجابية في الكتابة الجمالية .

\*\*\*

للمغموض إذن مظاهر مختلفة باختلاف مقاصد الشعراء في إظهارهم ، ومستويات الكلام التي يرمون فيها وضع كلامهم . والتحقيق في هذه المظاهر هو الذي يوضح ما يُقبل منها وما يُرد ، أي ما له دور في الإبداع وما لا يأل منها - في أحسن الحالات - لتثير الانتباه . أمّا فيما سوى ذلك فالغموض حيث في الكلام ولضول في القول . وسيتبع تحقيقنا في مظاهر الغموض لتحليل للأسباب الداعية إليها ، والعوامل الممثلة فيها ؛ وإذ ذلك نأمل أن تقع على ملل الإنشاء ومعايير التمييز بين الإبداع في الكلام والتزيد ، وأن نجد الطريق لتركيزها على أسس لسانية علمية ، فيها من عناصر الإمتاع ما ينمو بعملية تقويم الشعر نحو الموضوعية .

فأول مظهر للغموض في الشعر الغموض الحاصل من قصد التعمية والتضليل الذي قد يقصد إليه كتاب وشعراء بدهوي أن هذه سبيل من سبل الشعرية ، في حين أنها لا تصمد أن تكون تصرفاً من قبيل الإنماز المجرد . هذا غموض غش كالشي لاحتفه الناقد القديم في بيت الفزوقي حيث قال :

وَمَا مَطْلَعُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا تَعَكُّا أَبْوَابُهُ حَتَّى يُخَابِرُونَهُ

فشبه الناقد هذا البيت وإمثاله برقى العتارب ، وتحدّروقه الزرائم .<sup>(١)</sup>

ويدخل في هذا الباب قسم كبير من أدب اللالحن والألغاز والأحاجي<sup>(٢)</sup> ، وهو أدب لا يخلو من قيمة تاريخية واجتماعية وحتى أدبية عامة ، من حيث إن هذا الأدب يكون - في نظرنا - جنساً أدبياً قائم الذات ، إلا أنه - يختلف نصوصه الثرية

على أدبيته ، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصية الغموض الذى داخله ، وتحول الغموض من عنصر مهم إلى عنصر بناء ، ويتعلمه عن كل صيغة سلبية أو معنى تحييق ، تجعل منه علامة من علامات سمو الكلام فى النص ، وشعرته الملحوظة ، وتخلوه المؤلف .

هذا هو الغموض الواجب الوجود فى الشعر ، الذى طلبه الكتيرون فأخطؤوه أو جهلوا حقيقته وحقيقة الشعر فتنبوه ، أو هم أغربوا فى فيرباب الإبداع فأبدلوه ، فكان الغموض فى كل مهم غموض تحمل حسنا ، وغموض قصور حسنا آخر ، أو غموض الغلظ ، وقلما كان غموض الشعرية والإبداع .

ولا خطر على الشعر من أن تصرف هذه الظاهرة بالغموض<sup>(٤)</sup> ، مع ما يصحب الكلمة عادة من معنى تحييق ، لأن الغموض فيها هو الضرب الوحيد القابل للزوال والتبدل بمفعول القراءة ، وتمدد القراء ، ليترك عمله للمدلولات الشعرية فى أجلى صورها وأنطق مقاماتها ، ففى المقصودة لا هو ، على غير حكم الغموض الذى من الأنواع السابقة .



بقى علينا أن نبين أن كان الغموض بقاءً فى حالة ، هداما فى أخرى ، وأين يظهر بكل جلاله أثر بقاءه أو هدمه . ولعلنا للتقدم فى هذا الباب نغتنم كثيرا بالرجوع إلى نقاش مشعر دار بين العرب فى هذا الموضوع قديما ، وفيقت لنا صورة حية منه فى كتاب والكل السائرة لابن الأثير ، وكتاب والفكر الدائر على المل السائرة لابن أبي الحديد ، وكان للطلق فيه الفرق بين الكتابة والشعر .

عقد ابن الأثير فى آخر كتابه<sup>(٥)</sup> تكملة لباب السرقات جاء فيها أن أبا إسحاق الصائى ذهب إلى أن الترسل هو ما وضع معناه والشعر ما غمض معناه ، لأن معنى الشعر مفصلة بجزأة ، ومستوى الخطاب فى الشعر رفيع ، إذ هو يتجه إلى الخاصة من المثقفين ، ومن أجل ذلك اعتمد أن يلفظ ويقلد ، بخلاف الترسل .

وخالفه ابن الأثير فى ذلك فذهب إلى أن الأحسن فى الأمرين معا هو الوضوح والبيان ، لأنه لا اشترط ذلك فى الألفاظ القادرة ، ولم يعتبره شرطا لازما فى التركيب ، حيث قال الألفاظ القادرة ينبغي أن تكون مفهومة ، سواء كان الكلام نظما أو نثرا ، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك .

والواقع أنه لا خلاف بين الرجلين فى القول بالغموض فى الكلام الأسمى . غير أن الصائى بعد ذلك ركز نظره على حال الغموض فى الشعر ، وتعلمته الغموض المعنى فى مستوى سام خاص ، فى حين بحث ابن الأثير فى طبيعته وبجبال ظهوره ، فصرح بأن الهدف الأسمى من كل كلام ينبغي أن يكون الوضوح

قال : حدثنا محمد بن سلام قال : كان المهدي يقعد للشعراء ، فدخل عليه شاعر ضعيف الشعر ، طويل اللحية ، فأنشده مديحا ، فقال فيه « وجوار ذهابت » ، فقال المهدي : أى شيء ذهابت ؟ فقال : ولا تعلمه أنت يا أمير المؤمنين ؟ قال : لا ! قال : فأنت أمير المؤمنين ورسيد المسلمين وابن عم رسول رب العالمين ﷺ لا تعرفه ، أعرفه أنا ؟ كلا والله ! فقال له المهدي : ينبغي أن تكون هذه الكلمة من لغة لحيتك !<sup>(٦)</sup> .

وجاء فيه أيضا :

« أخبرني أبو بكر الجرجاني قال : حدثنا محمد بن يزيد النحوي قال : جاء رجل إلى الرشيد فقال له : قد جهوت الرفضة : قال : هات ! فأشده :

رَحْمًا وَشَمًا وَزَيْتًا وَمُظْلَمَةً مِنْ أَنْ تَلَا مِنْ الشَّيْخَيْنِ طُعْيَانَا

قال : فسره ! قال : لا ! ولكن أنت وجيشك أجبه أنت تدرى ما أقول ، فإلى والله ما أدري ما هو !<sup>(٧)</sup> .

لكن هذا النوع من الغموض شائع اليوم كثيرا فى الكتابات ، ولاقي طريقة بكل سهولة إلى الكتب والمجلات فى النصوص الثرية والشعرية سواء ، بحيث يشكل خطرا لا يخفى أمره على العارف الراصق القدم ، إلا أنه يعد المبتدئ .

والضربان الأخيران من الغموض ليس وراءهما طائل ، بل هما داء الشعر فى العهد الحديث ، وسرطان الأدب ؛ به فسد الذوق ، ويدخل فى الأدب من الكتابات ما ليس منه ، وإليه يرجع الخلط بين الجيد والردى ، والالتباس الحاصل فى أذهان القارئ فى معنى الأدب ومقوماته وسبله ، فضلا عن الحيرة التى بأنفسهم فى مقاييسه وعبارات نقده .

هذا الضرب من الغموض يمثل عاملا كبيرا من عوامل إضعاف أهمية الشعر فى حياة الناس اليوم ، وانصرافهم عنه إلى غيره من الأنشطة الواضحة النفع ، ومن عوامل تقوية اعتقاد أعداء الأدب فى كون الأدب بابا يدخله من شاء متى شاء ويكتفها شاء ، بئس وبلا شيء ، حيث أى شيء كل شيء .

وهذه الضروب الثلاثة من الغموض لا تبددها قراءة النص الذى ترد فيه مهما تمددت وتترعت عبر المكان والزمان ؛ لأن الغموض فى هذه الحالات الثلاث من صفات الكلام القارة لا العارضة ، ومن عناصره الفاصلة لا الواصلة ؛ فكل قراءة للنص الذى يترقو الغموض فى شكل من هذه الأشكال يقوى غربة القارئ عن النص ، فيؤول الأمر بالنص إلى فقدان هويته بما هو نص أبى جمالى .

وأما المظهر الرابع من مظاهر الغموض فى الشعر فيتمثل فى الغموض الناتج عن الخلطة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية ، على نحو يجعل النص الشعرى قابلا لتعدد التراءات قابلة تهرن



والحدة / الحياد (intensité / neutralité) ؛ فكلما قسوى جانب الحدة ، واشتد الغموض في النص ، خرج من قيد الحياد ، وقبل الموضوع فيه ، والمكس حين لا يبدو ممكنا مقابلة الموضوع والغموض . ومع ذلك فقد قام بمحاولة لتقدير درجة الموضوع والغموض في الأثر ، بناء على نظريته في : التقابل والتبعية/ الهوية والاكتفاء الذاتي ، فلاحظ أن الفكرة من الأفكار لا تبلغ الموضوع إلا إذا أمكننا وضعها في جهاز تقابلي ؛ أي في سياق يمكن من مقابلتها بغيرها من الأفكار . ورأيه أن عناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة له بحسب طبيعة الخطاب الذي ترد فيه . ولما كان الكلام الإخباري غير الشعري - بحسب تبديره - قائما أساسا على التقابل والكلام الشعري قائما على مبدأ الاكتفاء الذاتي ، فوضع أن حدا من الغموض واجب الوجود في النص الشعري . فكل شعر عنده يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإبداعية . وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإشياء ، وإنما هو يذهب في ذلك إلى أن من الغموض ضربا خصوصا ، يَسْتَحْسِنُ حلقة المعاني فيسمو بالكلام وهو عين الغموض الرابع وقد تحدثنا عنه .

والذي يسميه الناس عادة غامضا من النصوص غير الشعرية كل نص لا يُفْهَمُ له معنى بنتا ، ولا يتضح منه معنى إلا بصعوبة كبيرة ، وذلك بعد محاولة تفكيك الرسالة ، انطلاقا من الدوال المختلفة التي تدل على ذلك المعنى فيه . فهم يفترضون في هذا المقام أن المعنى واضح في حد ذاته ، ولكن الناظر لا يتيه إلى أبعد المرور بعقبة الدوال الغامضة . وهذا ما يكشف أن الغموض في النصوص غير الشعرية يعرض للدوال ولا يصل إلى الدلالات . فالفرض في هذه الحالة أن الدلالات واضحة لا يعروها الغموض ، بدليل إمكانية تحويلها من مستوى لغوي إلى مستوى آخر ، أو ترجمتها من لغة إلى أخرى ، دون إحلال بالنص . ومعنى ذلك أن النصوص إذا داخلها مثل هذا الغموض تصبح قابلة لإعادة الكتابة دون أن يلحق هويتها النصائية ضرر ، ولكنها لا تقبل إعادة القراءة ؛ لأن المعنى فيها واحد ولا إهام فيه ؛ وذلك دليل خلوها من الأدبية .

ومن أحسن أمثلة الغموض الذي يعلق بالدوال لغة الأرقام في الرياضيات وغيرها من العلوم الدقيقة ؛ فلا جدال في أن هذه اللغة غامضة بالنسبة إلى غير العالم بقاتونيا ، المعارف بمقاييسها . فغموض هذه اللغة يتفق مع غموض التعمية أو غموض التحمل أو غموض القصور ، في كونه يَحْتَصِصُ بالدوال ولا يتجاوزها إلى الدلالات ، ولا يختلف معها إلا في كونه غموضا يتحكم فيه قانون اصطلاحى معروف ، ومقاييس علمية مضبوطة<sup>(١٧)</sup> .

أما غموض الخطاب الشعري فهو من طبيعة مخالفة تماما لجميع هذه الضروب ؛ إذ هو غموض يعلق بالدلالات ذاتها لا بالدوال المستخدمة لها . وليس معنى الغموض فيه أنه يحجب الدلول ، وإنما معناه أنه يجيل القارئ على ملول غامض ، أي على

والبيان ، فأنكر الغموض الذي لا يفهم هذا الغرض ، ثم هو قصر هذا الغموض على التراكيب دون الألفاظ المقررة .

وقد تدخل ابن الهنيد في النقاش متصرا لاي إسحاق الصابي على ابن الأثير ، عندما عاد إلى المسألة في والفكر الدائر<sup>(١٨)</sup> ، مبتدئا بإثبات ظاهرة الغموض في الشعر ، ومعللا وجودها فيه ، ومبينا دورها الكبير في خدمة المعاني : قال :

« وكلما كانت معاني الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتم ، كان أحسن ؛ ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ؛ فإذا كان أصل الحسن معلولا لأصل الدلالة وحيتذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعاني إذا كثرت وكانت الألفاظ تقي بالتعبير عنها ، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنا ضربيا من الإشارة وأنواعا من الإيماءات والتبنيات ، فكان فيه غموض كما قال البيهقي :

وَالشَّعْرُ تَحْتِ كَيْفِي إِشَارَتُهُ      وليس بالهلل هُوَ تَحْتِ خَطْبَتُهُ

ولسانا نقى بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام في الجزء ، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معاني غير مبتلة ، وحكا غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذي يتضمن الحكم ليس بالاحسن ؛ فثبت أن الشعر الذي يتضمن الحكم هو أحسن الشعر . ومعلوم أن أحسن الشعر الذي يتضمن الحكم هو المعنوي ، كشر لى ثمام ومن أخذه أشده ، فلذلك القدر من المعنى هو الذى يعنيه أبو إسحاق بالغموض لا غيره .

هذا النقاش مفيد من عدة نواح : فهو يبين أن العرب أدركوا أن الغموض مفهوم رئيسي في الشعر ، وأنه أنواع لا يفيد منها غير الغموض الذى يُعْهَدُ للمعنى ويسمى بالكلام ، ويكون وليدا للشعر مولدا له في الوقت نفسه . والأهم من ذلك أنهم فطنوا إلى أن «الغموض» الذى من هذا النوع لا يتناقض مع الموضوع والبيان ، بل هو الذى يحققها ويقود القارئ إليها .

ولما عالج جون كوهين الموضوع ، وهو من علماء الشعر الفرنسيين ، في كتابه الموسوم بـ«الكلام السامى»<sup>(١٩)</sup> ، كان كما لو انطلق من نقاش العرب المذكور ، مستمرا حصيلة في بناء نظرية متكاملة ، تمد اليوم ثوروية في بابها .

ولكنه في الحقيقة انطلق من رأى للشاعر الأمريكى وإدجار آلان بو في النص الأدبى ، يجمله أن حد النص الأدبى وحدته يتحكم فيها عاملان الحدة والمعنى (durée/intensité) ، وأن هذين العاملين متساويان تناسبا عكسيا ، فكلما اتسع معنى الأثر ضُفَّتْ جانب الحدة فيه ، والعكس بالعكس . فلاحظ كوهين أن هذا الرأى يحتاج إلى تعديل جوهرى . فالمعاملان اللذان يتحكمان في حدة النص الأدبى وحدته عنده إنما هما عاملان : الوضوح/الغموض (clarté/obscurité) ،

### العناصر التالية :

- أن يكون الغموض واجعا إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته .
- وأن يتيسر الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات ، وبترك محله لمان سامية ليست هي معنى الكلام في مستواه الإخباري المباشر .
- أن تتمثل ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .
- وأن لا يحكم الغموض المطلق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيها حرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقي ، إلا ليتيسر بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليده الفن توظيفا جديدا ، فيه يتضح أن المضم كان للبناء ، وأن التعطيل كان وسيلة لغاية أسمى ، وأن صلة الباث بالمتلقي لم تنقطع إلا لتصل من جديد وتقوى . وإلى هذا يرجع ما مررنا به من بعضهم<sup>(١٢)</sup> بضرورة وجود قرائن في النص - وقد تكفينا فورية واحدة في بعض المقامات - توجه القارئ إلى المعنى الأساسي المنشود ، وتؤكد له أن ذلك المعنى هو عند الشاعر المعنى السامي المقصود .
- وأن لا يجمع في النص الواحد الغموض البناء مع نوع آخر أو أكثر من أنواع الغموض السلبية .

مستوى من المفاهيم والمعاني في حد ذاته غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلائه ، حيث يكون من واجب الشاعر التلطف في شأنه ، ومعالجته بالكلام ، مع الإبقاء على خصوصياته المتمثلة في ذلك الغموض أساسا ، وإلا انحرف الشاعر عن مهمته السامية ، ألا وهي مهمة التعبير الشعرى ، لا التحقيق العلمي . فلا بد من الإبقاء على غموض الحجة الشعرية في النص لفهم المعنى ، بل لا بد من التوسل به لإدراك حقيقة الإبداع في الكلام . ووقوعا على المعنى السامي في الكلام انطلاقا من الغموض هو الذي يجب علينا صورة هذا الغموض ، ويؤكد لنا ضرورته .

وفي الختام نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن ظاهرة الغموض في الشعر «الجديدة» وهي من مظاهر الحداثة في الأدب - ليست سلبية كلها ؛ وهي في ذلك شبيهة بظاهرة الوضوح الغالبة على الشعر «القديم» تماما . فهذه وتلك قد تلتقيان في الإيجاب معا كما قد تلتقيان في السلب . والعبرة في كل ذلك بنوع الغموض (أو نوع الوضوح) الذي يطغى على الكلام وموقعه ووظيفته ؛ إذ ثبت لدينا الآن أن الغموض ضروب ، أكثرها ضرورة للشعر هو أبداها عن معنى الإيجاب ، وأقربها إلى مفهوم البيان .

وعلى العموم يمكن أن نجمل علامات الغموض البناء في

### الهوامش

- بحسب علمنا - يمثل أول محاولة لبحث موضوع الغموض في الشعر في النقد العربي الحديث .
- (٩) لكل السائر ، ج ٤ ، ص ٧ .
- (١٠) ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .
- (١١) ص ١٨٢ - ١٨٤ . ولزيد الاطلاع على التحليلات عليه الشعر ودارسي الأسلوب القسريين في بحث الغموض ينظر في : - رومان جاكوبسون ، رسالة في الدلالات ، ١٩٣٤ ، ص ٣٣٨ . وجورج موزان في تحليل نص لروبنه شار ، العدد الخامس من مجلة اللغة الفرنسية بعنوان تحليل الشعر تحليلا لسائيه فبراير ١٩٨١ ص ١١٣ - ١٢١ . وميشال ريفاتير ، كتاب وعلاية الشعر ، باريس ، ١٩٨٣ ، بداية من ص ١٤٧ .
- (١٢) نذكر هنا بعض العرب بالفرق بين شمول مثل هذه اللغة وشمول الشعر . انظر ما قاله ابن أبي الحديد وقد أورده سابقا . ولما نعى بالغموض أن يكون كشكل إلهيوس والجبسلي والكلام في الجزء ٤٠٠ .
- (١٣) جورج موزان في الفصل السابق الذكر .

- (١) انظر مثلا : ابن الأثير ، لكل السائر ، ج ١ ص ٣٥٦ وما بعدها ، ج ٢ ص ٢٢٢ وما بعدها ، ج ٤ آخر الكتاب .
- دار : أبي الحديد ، الفلك الدائر على لكل السائر ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .
- (٢) انظر كتاب الشعر والشعراء ، للقلعة .
- (٣) فنصير على مثال القصيدة والنص الشعري احر احصائياً .
- (٤) ابن الأثير ، لكل السائر ج ١ ، ص ٣٩٧ وج ٢ ، ص ٢٢٩ .
- (٥) انظر بعض نماذجها في كتاب لأمر في علوم اللغة وأثرها لجلال الدين السيوطي ج ١ ، ص ٥٦٧ .
- (٦) ص ٥٦٠ .
- (٧) المصدر السابق .
- (٨) من المفيد أن نذكر في هذا الصدد ما ورد في فصل من الدمين إسماعيل والمصطلح الجديد وطلعة الغموض في كتابه والشعر العربي المعاصرة (ص ١٨٧ - ١٩٤) من بين الغموض والإجمال ، مع ملاحظة أن هذا الفصل

## معنى الحداثة في الشعر المعاصر

جابر عصفور

الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدّة في الوقت نفسه ؛ ذلك لأنه يشير - تراثيا - إلى الصراع بين « القدماء » و « المحدثين » ؛ ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثامن للهجرة ، عندما كان « المحدث » قرين « البدعة » ، وكانت « البدعة » قرينة تغير جذري ، يفرض إعادة النظر في الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية . وكان ذلك على أساس من وعي متغير بواقع متحول من ناحية ، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر ، يمداد إنتاجه لصالح هذا الوعي المتغير من ناحية ثانية . وبالفقد نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد ، معاصر ، بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التي وقعت - ولا زالت تقع - في القصيدة العربية للمعاصرة ، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية .

قد نقول إن الصيغة المصدوبة التي تنطوي على المصطلح - « حداثة » - صيغة نادرة الاستعمال في التراث العربي ، وإن استخدام مصطلحات مغايرة ، مثل « المحدث » و « المحدثين » و « الحديث » ، هو الاستخدام الأكثر شيوعا ، في التراث . وقد نقول - بالمثل - إن الإلحاح على صيغة « الحداثة » قرين استخدام معاصر ، لا يتجاوز ربع قرن تقريبا ؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد ؛ ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد ، يقابل مصطلحا أجنبيا هو Modernity أو Modernism ، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية ، لهاها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة<sup>(١)</sup> . ولذلك يزدوج مصطلح « الحداثة » ، على نحو لاقت في استخدامه ، فيشير - من ناحية - إلى التغير الجذري الذي ينطوي عليه « الشعر الحر » أو « الشعر العربي المعاصر » ، ويشير - من ناحية ثانية - إلى « المودرنزم » الأوروبية التي كانت مثالا يحتذى ، في غير حالة .

المعاصرة « وأصولها التراثية ، فضلا عن حوارها مع واقعها التاريخي المتعين ، ليشدها إلى أصول مقابلة ، في « المودرنزم » الأوروبية ، السابقة في الزمان ، والمغايرة في الإنجاز والطموح . ولا يمثل هذا القول ، في حقيقة الأمر ، سوى مستوى واحد من مستويات استخدام مصطلح الحداثة ؛ وهو مستوى شاحب بالقياس إلى السياقات المتكاملة في الاستخدام .

هذا القول الأخير يركز على البعد المعاصر من « الحداثة » فحسب ، ويعمل « حداثة » القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوروبية « الحديثة » ، على نحو يكاد يجعل الأولى نسخة من الثانية ، متأثرا - ربما - بوهم « العالمية » المتضمن في الثانية ، أو بتلغف الأولى - في جانب منها - على هذه « العالمية » . ولكن هذا القول يفصل بين « القصيدة العربية

تحولاته ، متمنيا إلى حركته المتجاوزة<sup>(٣٦)</sup> . وقد يمتد الزمن ويتنقب في آن ، فتسبح كلمة المعاصر لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن ؛ وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الأخيرة ، وتلك في بحث واحد يطالع هذه « الحقبة الأخيرة » ، ليحلل « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ، موضحا ما يجيزها عن غيرها<sup>(٣٧)</sup> .

وقد يتحول البعد الزمني العام في « الشعر الحديث » إلى بعد مفهومي ، تغلبه صفة « الحديث » قرينة « فكرة الحديث » في الأدب والفنون ، يمنحها الذي نجده في النقد الأوربي المعاصر<sup>(٣٨)</sup> . ولكن بظل هذا الاستخدام المفهومي متجاوزا ، على نحو مريك ، مع الاستخدام الزمني العام ، في المصطلح النقدي ، فنقرأ عن « الشعر الحديث » من البارودي إلى أمل دنقل ، وبالقدر نفسه نقرأ عن « الشعر الحديث » ( « المحدث » ) بوصفه نقبضا للشعر السابق عليه من ناحية « شعر الإحياء » الرومانسية ، الواقعية ( ويوصفه نقبضا للشعر المعاصر له من ناحية ثانية ( كما يناقض شعر صلاح عبد الصبور شعر العوضى الوكيل في مستوى أول ؛ أو يناقض شعر أدونيس شعر نازك الملائكة ، في مستوى ثان )<sup>(٣٩)</sup> .

وكما يتراءف « الشعر الحديث » و « الشعر المعاصر » والشعر الجديد « في هذه الوفرة الاصطلاحية ، تترادف « الحداثة » و « المعاصرة » و « الجبهة » ترادفاً ينطوي على قدر غير يسير من الاضطراب . ذلك لأن الجبهة لا تعني التحول الجذري بالضرورة ، ولا تحمل بعدا مفهوماً يتصل برؤيا العالم في كل الأحوال ، وقد تنطوي على معنى من معاني النسخ والتكرار ينسرب في مدلول « التجديد » . وارتباط « المعاصرة » بالمعصر ، مجرد المعصر ، يتأى بالمصطلح عن اقتناص « روح المعصر » ، فيتحول المصطلح إلى مجرد وهاء زمني يضم البياض والجواهرى معا ، في مستوى زمني واحد فحسب .

ولذلك تظل صفة « المعاصر » حائلة حول البعد الزمني ، أي الوجود في المعصر ، في دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاما تقريبا . ومن الأفضل للصفة ، والأجدى في ضبط الاصطلاح ، أن تظل الصفة في حدود هذه الدائرة ، حائلة حول بعدا الزمنى ، لا تتجاوزها إلى غيرها ، بقوابة هذا الروم - « لا مشاحة في الاصطلاح » - الذي يؤدي إلى فرض المصطلح وليس ضبطه أو تحديده . وإن تجاوزت الصفة هذه الدائرة ، لتحمول حول « روح المعصر » ، وقعت في مزالق مفهومية ، تركت دلالتها من ناحية ، وتمكر على الجلبة الكامنة في تصورات « الحداثة » من ناحية ثانية . إن « روح المعصر » نوع من المطلق المجرد ، لا معنى له دون تحديد هذا الروح المطلق ، ونحوه إلى مجموعة من المحاور الفارقة . كما أن الإلحاح على ارتباط الشعر بروح المعصر يحول الشعر ، عموما ، إلى نوع من المحاكاة ، تنطوي على إذعان هذا الروح ؛ فيظل الشعر المحدث تابعا للمعصر ، مع أنه يمتد

وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية ، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغيرة - محدث ، محدثون ، حديث ، حداثة - وتنظم المستويات التالية للاستخدام . هذه الدلالة تشير إلى الابتداء ، والحرق ، والانتهاك ، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه . ويشير ما يتعارض « الحديث » مع « القديم » في هذه الدلالة ، يمثل « الحديث » « ابتداء » ينطوي على « بدء » ، تنطوي - بدورها - على انتهاك الأعراف الأدبية للماضى . ويصبح « الحديث » ، في هذه الدلالة ، « إحداثا » مستغزا ، لينطوي « الإحداث » على ذات فصاعة ، هي « المحدث » - بكسر الدال - الذي ينتهك حدود اللياقة والعرف والأدب ، فيشدد بدءا « المحدث » - ينتهك الدال - أو ضلالتة ، لتندو الضلالة « بدءا متبسة ، مع الوقت ، اسمها « طريقة المحدثين » . ولكن على نحو تتجارب فيه « ضلالة » هذه الطريقة مع الخروج على الطريقة الأقدم ، الثانية ، « طريقة القدماء » ، ومع التأثير بقوابة « آخر » مغاير في تراث خلف وثقافة مخالفة<sup>(٤٠)</sup> .

هذه الدلالة المركزية للمصطلح تصل بين الاستخدام المعاصر له ، في إلحاحه على صيغة المصدر (= حداثة ) ، واستخدامه التراثي ، في إلحاحه على صيغة الاسم أو الصفة (= الحديث ، المحدث ، المحدثون ) وذلك على نحو تنضم مع العلاقة الدلالية وجها آخر من العلاقة الاشتقاقية ، لتصل كلتا العلاقتين حاضر « الحداثة » بماضيهما ، على أساس من الثورة الجذرية المتكررة ؛ أهم الثورة التي يتبدل بها مسار التقاليد ، في القصيدة العربية ، لعوامل بالغة التعقيد ، ودخل أنظمة بالغة التركيب ؛ لتتغير هذه القصيدة - أو تنتهك - بعض مبادئ ورثتها ، خالقة ما يمكن أن توره ، مؤكدة فاعليتها في التدمير والحلق ، بحوار تقيمه مع واقعها التاريخي ، ومع تراثها ، ومع تراث آخر غير تراثها ، في الماضى والحاضر على السواء .

هذه الدلالة المركزية التي تنطوي عليها سياقات مصطلح « الحداثة » ، في أبعادها الموجبة ، تجعل المرء يؤثر هذا المصطلح على مصطلحات أخرى تتداخل معه ، أو تتراصف ، في وصف التحول الجذري الأخير للشعر العربي ؛ أهم هذا التحول الذي يوصف مرة على أساس من شكله فيصبح « الشعر الحر » و « الشعر التفعيل » ، ويوصف مرة ثانية على أساس من زمنه فيصبح « الشعر الجديد » و « الشعر المعاصر » و « الشعر الحديث » ، ويوصف مرة ثالثة على أساس من اتجاهه العام فيصبح « الشعر المسترسل » و « الشعر للتطلق » .

وقد ينطوي البعد الزمني على بعد مفهومي ، في هذه الوفرة الاصطلاحية التي تدل على حيرة تعرف الظاهرة ، فيقرن الزمن والمعاصر « للشعر به » روح المعصر « لينم التمييز بين من يعيش في المعصر مشدودا إلى عناصره الثابتة ، غير متم إلى العناصر المتحولة المتجاوزة ؛ ومن يعيش المعصر متأثرا به ، وإعيا

إن هذا البعد يقرن بخاصية «الإحداث» الذي ينطوي على مشروع « يواجه معاجزات المشاريع القديمة عن حله، وخاصية «البداية» التي تعرف المهلدة، أو تمارس الرفض في حدود مفروضة سلفاً .

ويقدم ما يقرن الإحداث بالبدية، من هذا المنظور، يقرن كلاهما بالجزئية والشمول. الجزئية التي تنطوي على التعارض الحاد مع كل ما يناقض المشروع المحدث، في الحاضر والماضي على السواء، فتتطوى على معنى النفي: نفي عناصر الحاضر المحال التي تجهز على المستقبل، ونفي عناصر الماضي الجامد الذي يلغى على الحاضر. ولا يتصل معنى الجزئية عن الشمول؛ ذلك لأن الحداثة - في الشعر - ليست مجرد مغايرة في بعض العناصر الشكلية، أو الموضوعية، بل هي مغايرة شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتملها، تصبح «إحداثاً» شاملاً، ينطوي - بالضرورة - على «رؤى» عالم، جزئية، يصوغها المشروع المحدث حللاً لأزرق تاريخي معين، يشرب في مستويات متعددة متباينة .

ولذلك تتحول الحداثة الشعرية، علة، إذا كانت حداثة حقاً، إلى مجامع شاملة من الممارسة والتصور، معقد في ذاته، بعلاقاته المتجاوبة وعناصره المتصارعة، ولكنه في الوقت نفسه مستوي من مستويات أنظمة كلية، أكثر شمولاً، تصل الشعر المحدث ببقية أنواع الأدب المحدث، وتصل الأدب المحدث ببقية أنواع الفنون المحدث، وتصل هذه الأنواع ببقية أشكال الوعي الاجتماعي - بدرجات متباينة بالقطع، وتوسطات معقدة بالتأكيد، ولكن بعلاقات قارة، لا تسيل إلى الغائها، أو استبعادها، في أي نظر كلي إلى الحداثة الشعرية، في أي مرحلة من مراحلها التاريخية .

ولا ينطوي الهدف المباشر لهذه الدراسة على هذا القدر من النظر الكلي، بل ينطوي على نظر أكثر تواضعاً، يسعى إلى اختبار بعض العناصر الدلالية الحاسمة فيما يسمى «الشعر الحر»، عند بعض الشعراء فحسب، في هذه المرحلة التي نمانيتها، بهدف تمييز «الحداثة» عن «المعاصرة»، في هذا الشعر، لإبراز معنى الأولى وتخصيصيتها .

٢ - ١ هذا التمييز بين «الحداثة» و «المعاصرة» تميز ضروري، يساعد على فض الوهم الشكلي الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى السطر الواحد شاعراً معاصراً، ونض الوهم المضمون الذي لا يؤكد التمييز، داخل «الشعر الحر» نفسه، بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سميح يوسف؛ ونض الوهم النظري الذي قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة، يتقلد الوهم بطل إعادة صياغته. والمؤكد أن كل «الشعر الحر» معاصر على أساس زمني، ولكن ليس كله محدثاً على أساس من «رؤى» العالم. والمؤكد أن الحداثة

عليه، ولا يقتل حتى الإذعان لما يسمى روح العصر. ويقدر ما يثمر الشعر المحدث على هذا الروح ينطوي على نوع من الرفض الجذري، وما يمكن أن نسميه بالتجاوز الذي تسرب منه «المستقبلية» في هذا الشعر، لتشكل به عن الثبات الآن الملصق بالعصر .

وليست «الحداثة»، في هذا السياق، ومن منظور هذه الدراسة في الوقت نفسه، صيغة تنطوي على استمرار تقاليد التجاوز فحسب، أو تنطوي على نوع من الجزئية توازي حداثة الشعر فيها حداثة أشكال متعددة من الأدب والوعي الاجتماعي وتفاعل معها في الوقت نفسه، بل هي - في المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل، وتنطوي على الاختيار، وتتضمن بعداً للقيمة بالضرورة .

إننا تنصرف إلى الفعل؛ لأن «الحداثة» قرينة «الإحداث» بالشعر في العصر، وذلك على عكس «المعاصرة» التي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر، دون أن تقتنص دلالة فعل الحرق الذي يقوم به الشعر، ودلالة فعل الابتداء الذي يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر، أو يعيد خلقه بالإحداث والتحديث. هذا الفارق الدلالي الذي يصل بين «الحداثة» والفعل، يصل «الحداثة» بالشعر نفسه، ويوقع الصفة عليه، من حيث هو «حدث» متجاوز، يلتفت الانتباه إلى ذاته، بالقدرة الذي يلتفت الانتباه إلى فعله في المجال الخارجي، من حيث هو «إحداث». على عكس صفة «المعاصرة» التي يلتفت عليها المجال الخارجي للزمن، كالعالم المعاهد، للصمت، فتأني بنا عن الشعر نفسه، من حيث هو فاعلية متميزة، لفعل متميز في العصر، وضده .

و «الحداثة» فعل يقوم على الاختيار الواعي، المتجاوز؛ على عكس «المعاصرة» التي هي مجرد وجود في الزمان، لا ينطوي على هذا النوع من الاختيار بالضرورة. ومعنى كون الشاعر معاصراً أنه يعيش في زماننا، يعاصرنا، وقد تكون المعاصرة حجاباً بيننا وبينه، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب، أو بترداد شعارات العصر، أو محاكاة ما يقع فيه، أو حتى الادعاء. ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفاً جذرياً في العصر، ومن العصر، وضد العصر، فأنه يحدث «حدثاً» فيه ومنه وضده، على نحو يكون «إحداثاً» فعلاً من أفعال اختيار حدثه .

وكما تنصرف دلالة فعل الاختيار إلى الشعر، يرتبط فعل الشعر نفسه، أو إحداثه، ببعد من القيمة، هو الذي يحدد الجزئية في الحداثة، فيحدد خصائصها ومغزاها وأهميتها، من منظور من يقرئ الفصل، ومنظور من يتلقاه أو يتأثر به. ولا يقرن بعد القيمة - في هذه الدراسة - بمجرد الجدة؛ فالجدة عضو متباينة، لا تنطوي على البعد الموجب للقيمة بالضرورة .

تمييز والحداثة» عن «المعاصرة». وليس من الضروري أن نتمسك بقناع بروفروك لإليوت<sup>(١٠)</sup>، فمن السهل أن نجد هذا المنصر في قناع «عجيب بن الحبيب»، في شعر صلاح عبد الصبور، حيث نواجه عنصر السخرية كائناً، مع نقد الذات، في قلب المقتح :

لم آخذ الملك بعد السيف ، بل ورثته  
عن جدى السابع والعشرين ، (إن كان الزنا  
لم يتخلل في جدولنا  
لكنتي أشبهه في صورة أبدعها رسامه  
رسامه كان شقيق الملكة)

[٢٥٣/١٠]

لينسرب الشك إلى كل شيء : سلامة الجلود ، والإرث ، والأحقية في الملك ، والاستقرار الروحي الزائف ، وتوهم الصلة النقية الممتدة بين الماضي والحاضر ، والآلق الخادع للعلاقات ، والمستوى المسطح الذى تفرضه عادة في معان الكلمات (وليس الحفاظ على المبنى المنطقى لنحوية الجمل سوى مظهر للمراوغة) ، والمحاكاة الصادقة التى تفتريها في الفنون (وليس الإشارة إلى الرسم ، في جانب منها ، سوى شكل أحدث من وغاز البغضية الذى أشار إليه بلاغيو التراث) .

هذا الحس النقدي الساخر يشي بشك الشاعر المحدث في نفسه قبل الآخرين ، وسخريته من عالمه هو قبل عالمهم ، ليكشف التشقق والحلل في روح العصر الذى يجمع بينه وبينهم ، أو يكشف وهمه ، فيهتك أعراف الإذعان المألوفة من ناحية ، وينتدب «الإحداث» التى يباعد بينه وبينهم من ناحية ثانية . ولذلك يتحول هذا الحس إلى عنصر دال في الحداثة ، تزداد دلالاته حساً عندما يشف من وهم ضدى ، يتسم بالجلودية التى لاتقبل الإذعان لأعراف العصر الثابتة ، أو أعراف الذات .

قد يفارق عنصر السخرية مراوغة الشك التى يتمتع بها قناع «عجيب بن الحبيب» ، ولكن المنصر نفسه يظل قفراً في نصوص كثيرة من الأتمة المجلدة . قد يتعجب بسيطاً ، عفواً ، مباشرة ، في مفتاح «كلمت سبوتاكوس الأخيرة» .

المجد للديتال . معبود الرياح  
من قال لا في وجه من قلوا نعم  
من علم الإنسان مخزق العلم .<sup>(١١)</sup>

أو ينسرب من موازاة المضارقة التى بين القرد وجسد الأمة وتفصل بينهما ، في مأساة «أحد الزعر» . لنقرأ :

وأحد أضلاعي فهدرب من يدى بردى  
وتركض ضفاف النيل مبتعداً  
ولبعت من حدود أصابعى

تنطوى على عنصر دال ، أشار إليه نقاد العصر العباسي وشعراؤه ، قبل نقاد هذا العصر وشعرائه ، عندما وصفوا «طريقة المحللين» بأنها «أشكال بالدهر» و «أشباه بالزمان» ، و «دع لجرى عادة اللسان وسنة الزمان»<sup>(١٢)</sup> ، ولكن هذا المنصر مجرد عنصر أولى ، يمثل القاسم المشترك بين «الحداثة» و «المعاصرة» ، القاسم الذى تتجاوز الحداثة عنتمنا تتجاوز نظيرها الخادع ، يتمتع أخرى أشد حساً في الدلالة :

ولقد أشار ستيفن سبندر Stephen Spender ، أحد شعراء الحداثة الأوروبية ومظهرها ، إلى بعض هذه العناصر<sup>(١٣)</sup> ، في سياق التمييز بين «الحديثين» Moderns و «المعاصرين» Contemporaries فواصل المعاصرين بما أسماه «الأنا الفوتورية» Voltairean I ، تلك التى تنطوى على الأتائم الأساسية لمفهوم الكتاب المصلح البشر ، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة ، تجعله مبشراً بعقيدة ليست من صنعه في آخر المطاف . ووصل ستيفن سبندر «الحديثين» بما أسماه «الأنا الحديثة» Modern I ، تلك التى تعيش العصر الصناعى دون أن تدعز إلى عموه ، وتقاوس اختيارها فيه ، معاناة تمرد بها على هذا العصر ، على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدي في الوقت نفسه .

قد يسهم «الكتاب المعاصر» في الصراع الدائر في عصره ، فيما يقول سبندر ، ولكن إسهامه يظل مرتبطاً بقواعد العصر ، مذهباً لقواعد اللعبة التى وضعت له ، فإسهامه نوع من الرقص في السلاسل . وعلى عكس ذلك «الكتاب الحديث» الذى ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلاً ، رافضاً حتى الإذعان للرغز داخل قواعد اللعبة الموضوعة سلفاً . ولذلك فهو ليس نبياً واتفا من صحة عقيدته التى ليست من صنعه ، ولا يتمتع بهذا اليقين السعيد الذى ينطوى عليه «الكتاب المعاصر» . إن «الكتاب الحديث» خالق عالم ، وصانع رسالة ، ولكن خلفه - كصنعه - ينطوى على حس نقدي ، حاد ، لا يترك شيئاً دون أن يقرعه بأشئلة الشك ، أو مراوغة السخرية . و «الكتابة الحديثة» هى فن المراقبة الواعية للمحدث ، والملاحظة البقطة للشروط التى تنسرب في الحساسة ، على نحو ينطوى فيه الحس الناقد على نقد ذاتي ساخر . ولذلك كان بروفروك Prufrock - قناع ت . س . إليوت - يقول :

لست الأمير هاملت ، ولا أريد أن أكونه<sup>(١٤)</sup>

لتجواب سخرته من وعيه ، وشكه في حياته التى كالما بملامع الفقهوة ، وسؤاله الماكر : أتواثيق الجمره لأزعج الكون ؟ ، مع حساسية التى تناقض حساسية «المعاصرين» المطمئنين عن تحولوا إلى صيغ جاهزة تمتد على حوافل الإذعان .

إن هذا الحس النقدي الساخر ، الشاك ، عنصر حاسم في

وأنا لا تزال تحمل بعض ما تجمدت عليه نظيرتها الأوربية ، ولذلك فهي «أنا محدثة» ، لها جذورها وروحها التي تغاير بينها وبين «الأنا الحديثة» ، برغم ما قد يبدو بينهما من شبه ، أو حوار ، في هذا الجانب أو ذاك . ويقدر ما تربط الحداثة العربية المعاصرة ، من منظور المغايرة ، بمرحلة تاريخية متميزة ، في حضارة لازالت تحكمها قداصة «الكلمة» بأكثر من معنى ، تنطوي النصوص الأدبية لهذه الحداثة على موقف مغاير من «المدينة» ؛ أعني موقفاً تحلم فيه هذه «الأنا الحديثة» - في القص ، على سبيل المثال - بأن تنتهك «المدينة» «القرينة» ، أو - على الأقل - تجاوزها لتجاوزها (ولنتذكر «النداهة» ليرساف إدريس ، و «دومة ود حامدة» للطبيب صالح) . وأعني موقفاً يدق فيه الوحي للمحدث لهذه «الأنا الحديثة» - في الشعر - أبواب «المدينة» لملها تفتتح ، فيدخل الوحي عالمها الجديد ، وتدخل «المدينة» نفسها عالماً ، يتغلغل من تاريخها الثقيل بالإرهاب والتخلف ، إلى تاريخها الرائد بالتقدم :

حاديها نهدمان مغيثان بعبدان  
الحرية والمدل ،

[صلاح عبد الصبور ٧١٧/٣]

إن هذه «الأنا الحديثة» تبحث - في المدينة وللمدينة - عن «سفينة الكون الذي يجيء» ، «وتستل» وثائقها «جواهر التاريخ» ، لو استعنا بشعر أدونيس<sup>(١٩)</sup> . وبالقدر نفسه تبدو هذه «الأنا الحديثة» وكأنها تدفع «المدينة» إلى أن تشارك صوريتها القديمة :

بعثا عن النور وعن دفء ربيع لم يجيء بعد  
ومازال يظن الأرض والأصداف  
منتظرا نبوءة المراف

لتحقق «مدينة المستقبل» ، لو استعنا بشعر البياض ، تلك التي تشبه المدينة القديمة في لون عينيها :

لكها لا ترتدى الأسماك  
وغرق المهرج الجوال  
ولا يطن صفيها بالناس والذباب<sup>(٢٠)</sup>

ولعل هذه «الأنا الحديثة» ، في الحداثة العربية المعاصرة ، أقرب إلى «الذات الفولكلورية» ، من حيث الظاهر ، ولعل نموذجها أقرب إلى نموذج «أبولو» ، ذلك لأن هذه «الأنا» أكثر التصاقا بوعي يشر بأحلام «التقدم» و «التطور» التي لم تكن - أو تستحق - في واقعها . وبالقدر نفسه يشر هذا الوحي بأفانيم «المعل» في مواجهة أفانيم «النقل» التي تسود حاله . ولذلك نظل هذه «الأنا» أكثر التصاقا بوعي يؤكد «المدينة» ، ليجل فيها - مهما كانت «مدينة بلا قلب» - الزمن الأني بالتجسيم الوضامين على كفيه : الحرية والمدل .

ومهما بحث هذا الوحي ، في سفر اللاوعي وسريالية الحلم ،

فأرى العواصم كلها زيدا<sup>(٢١)</sup>  
أو يعود المنصر إلى المرافعة التي تنطق بسر «الليالي كلها» ، فيبدو شيئا من قبيل :

في زمن الفتنة  
والقتل ، ساقضني عيني وأنظر القتل  
أحاصره حيناً  
وأحاوره حيناً  
أو أرضي حيناً بالقتل<sup>(٢٢)</sup> .

ويقدر ما تتحول السخرية ، في هذا السياق ، إلى نوع من التغي اللذان ، والتشكيك في المسلمات ، والمجموع الماروغ على ما يتأني على المجموع المباشر<sup>(٢٣)</sup> ، تتجاوب السخرية مع الحس النقدي ، ليجد كلاماً وسيلة معرفية ، تفصل بها «الأنا الحديثة»<sup>(٢٤)</sup> للشاعر العربي - في عصرنا - بين نفسها وهذا العصر ، وتفصل بين ذاتها ووعيها هذه الذات ، لتكشف التصديق في كل المستويات ، متحولة برفضها الضمني للنصديق إلى وعي يتردد على نفسه وعلى غيره في أن .

٢ - وليس من الضروري أن نصل بين هذا كله وبين ثنائية «الأنا الفولكلورية» و «الأنا الحديثة» ؛ فتلك ثنائية عاينة في الحداثة الأوربية التي يناقشها ستيفن سبنغر ، كما كانت تبدو له في كتابه «معركة الحديث» ، ولا تفصل عن ثنائية عاينة أخرى ، يشجب فيها نموذج «أبولو» ليعمل نموذج «ديونيسوس» ، الرمز الذي انتقلت من كتابات نيتشه ليعزو عواصم الحداثة الأوربية ، فيفتح «المدينة» متهاكاً معايير «التقدم» و «التطور» و «العالم» و «الآلة» التي تتردد عليها الانجذابات الأساسية للحداثة في هذه العواصم .

ومن الضروري أن نؤكد ، في هذا السياق ، أن مغايرة الموقف من هذه المعايير تنطوي على واحد من الفوارق الحاسمة التي تميز بين الحداثة في الشعر العربي للمعاصر و «المودرنزم» الأوربية (دون أن يعني ذلك نفي إمكانية التشابه في مستويات مغايرة) . إن «المودرنزم» يتردد على هذه المعايير ، وتنطوي على عداء لافت للهوس «التطور» و «التقدم» ؛ لأنها في بعض تفسيراتها قرينة حضارة تحولت عن قداصة «الكلمة» إلى قداصة «الرقم»<sup>(٢٥)</sup> ، على نحو يفصل معه المصل القديم<sup>(٢٦)</sup> (الله - الطبيعة - الإنسان) بغير الإنسان في شرك الآلة ، ويراثي المدينة الصناعية ، ويفقد الإنسان في حياة لم يعد لها هدف سوى إنتاج السلع . وعندئذ ، لا يبادل الشعور بالضياع ، في المدينة الصناعية التي تحول القدرة الشخصية إلى سلمة متجالة ، سوى الإحساس بأن «العالم يتقدم من خطا إلى آخر ، وأن الآلات تشل أيدينا وأرواحنا»<sup>(٢٧)</sup> .

وليس الأمر على هذا النحو ، في حداثة الشعر العربي المعاصر ؛ ذلك لأن نصوص الحداثة العربية المعاصرة تنطوي على

أو نقرأ : (٢٧)

مهاجر يقول : الذكرى لا لمجد  
ويقول : الريح تواتر سفى  
حين يكون البحر بعيداً .

ذلك لأن دلالة « القول » في كل هذه الأقوال ، تطوى على معنى الإبلاغ النبوى ، فتوحّد بين الفعل والكلمة ، لتبثم القدرة في القول الأول ، وتوحّد بين الفعل وثباتية التثمر والخلق التى تنفى الظلم - بالدم - لتؤكد العدل ، فتبثم « العهد الألى » ، في السياق الأوسع للقول الثانى ، وتوحّد بين التثمر وزمن الرقّ بالتؤكد معنى فعل آخر ، يتحول به الحاضر عائداً إلى كماله الأول ، كما تعود المقناة ، ليتحرك زمانها الدائرى في السياق الأوسع للقول الثالث .

وترجع مقابلة المدلولات ، في الأقوال الثلاثة ، إلى مغايرة تجليات رؤيا العالم بين القتالين الثلاثة ، ولكن ما يفسل بين الأقوال ، في النهاية ، هو الإيمان بفعل « القول » ذاته : ذلك الدال الذى يطوى على إيمان قار بقداصة « الكلمة » ، في عصر لا يزال تاريخه يؤكد سحرها ، فيتضمن الدال مدلول الشاعر ، الذى ، للمبشر ، الذى يدفع الآخرين إلى « الخروج » أو « القيامة » ، أو « البعث » ، حتى لو كان الشئ هو « القول » عليه - هذا المسيح الجديد . أعزى الصليب الذى قد يلج عليه الشاعر المحدث ، كأنه السبيل الوحيد لبعثه وقيامه الآخرين :

يا أهالى الكهف قوموا واصبلو من جديد  
إنى أت من الموت الذى يأتى هذا  
أت من الشجر الجيد  
وذهب في حاضرى - عذكم  
[ محمود درويش ، ١٩٧٩ ]

٢ - وما يبايع بين هذه « الأنا المحدث » للشاعر العربى ( المعاصر ) و « الأنا الفوتيرية » ، في هذا السياق ، هو الحس النقدي الشاك للأولى ؛ ذلك الحس الذى يصل التمرّد بالخرية ، في فعل تأمل يصبح فيه الوعى ذاتاً فاعلة من ناحية ، وموضوعاً يقع عليه التمرّد والخرية من ناحية ثانية . إن هذا الحس يتدخل كاللوجة المقابلة ، ليكسر حلة هذا الاندفاع النبوى ، وحدة أقواله الإلاخية . وبالقدر نفسه يبدد الانفعالية التى تنسرب ، يرغم مراوغة الموضوعية البادية في « الأتمة » .

ولا تخضع الخيرية « الشاعر النبى » وتجلياته للشك فحسب ، بل تدفع إلى خلق نماذج بديلة ، وتجليات مضادة . وعندها يفتقد « قناع » الشاعر المحدث قريبا ، دنيا ، منسرباً في الطرقات ، ولكنه مراوغ ، سائر ، شاك . ويدعو نموذج الشاعر نقيضاً مباشراً للنبي - الإله - الخالق ؛ نقيضاً يشبه « المراقب » المائر ، وه الشاهد والمخلوع ، الذى قد يؤدى دور

ليكتشف « قارة الأعماق » (أدونيس) ، فإنه يظل يبحث في «أندلس الداخل» ، وفي «مدائن الغزالي» ليشر فيها على «رمزية الماطر» و «أثر الإشراف» التى تؤكد خصوصيته ، فتتأثر به وبين وعى هذه «الأنا المحدث» . ومها فزعت هذا الوعى ، وعشبة عاله الذى يشرب فيه العقل حتى يحن (أمل تدق) أو يموت فيه الإنسان ميتة أبشع من ميتة الكلب (صلاح عبد الصبور) فإنه يظل وعياً منطوياً على حلم «العقل» والبحرية والمعدل ، وبالقدر نفسه يظل وعياً منطوياً على روح نبى ، يصله بهذه «الأنا الفوتيرية» دون أن يطابق بينه وبينها .

ولذلك تتحل «الأنا المحدث» تجليات نبوية متكررة ، في شعرنا المعاصر ، تجليات يتقدم معها الشاعر قرين «رسول المعرفة» الذى يعود إلى الآخرين بعد طواف الأرض والبحر (الاستبداد في رحلته الثامنة ، خليل حاوى) أو بعد أن اغتصب نار الثورة الأبدية من قلب العالم (سارق النار ، البياز) أو بعد أن اتحد بالعناصر الأربعة للخلق والعصرونة الدائمة (مهاجر المشرق ، أدونيس) . وقد يتقدم «رسول المعرفة» إلهاً للعصبة ، رمزاً للبعث ، يتحد به نموذج الشاعر ، ليموت العالم بجوته ، ويصيح ببعثه ، كأنه آلهة الحصب القديمة (أدونيس) ، ونموذ ، وأوزيريس) أو بدائلها الأثرية (أفروديت ، وعشتار ، وإيزيس) أو بدائلها التى تطوى على عصرى الذكورة والأنوثة معا (المنفاه) . وقد يتحول نموذج الشاعر إلى مسيح يفتدى الآخرين ليرى نورهم بعد موته (المسيح بعد الصلب ، السياب) ، أو يتقمص روح صوفى معجزته كلمات نجى الموق (الحجاب) ، البياز ، صلاح عبد الصبور ، أدونيس) ، أو روح شاعر يبشر بنبي آخر يحمل صيغاً (سميد الشاعر ، ليلى والمجنون ، صلاح عبد الصبور) ، أو غلغل يوحّد بين الكلمة والفعل (الأميرة تنتظر ، بعد أن يموت الملك ، صلاح عبد الصبور) أو يبشر بمعجزة توحّد بين المنطق والأرض (أحد الزعر ، محمود درويش) .

وليس هناك فارق جذوى ، في هذا السياق ، بين أن نقرأ :

أقول لكم :  
بأن الفعل والقول جناحان عليان  
وأن القلب إن غشم  
وأن الحق إن مهم  
وأن الريح إن تثلث  
فقد فعلت ، فقد فعلت

[صلاح عبد الصبور : ١٧٤]

أو نقرأ (٢٨) :

قلت : فليكن الدم نبراً من الشهد ينسب تحت  
فرايس عدن ، هذه الأرض حسنة ، زيتتها الفقراء ، لم  
تصليب ، يعطونها الحب ، تطعيم النسل والكبرياء .



مناير ، يتجاولب مع السياق الخالي ، على نحو يحول مدلول  
« السور » إلى دال غامض ، في السطر الأخير ، يقودنا إلى مقول  
قول أكثر مراوغة :

قلت : إن مثل كل الناس ، ذو عيين  
أبصر فيهما شيئا  
وأغنى فيها شيئا  
ولكن ، مثل كل الناس ، لست أريد أربع أعين  
عينا كالتيان لي  
بل .. ربما أبصرت من شخص ينام الآن  
أويغشى انفضاضا مقالبه .

[ سعدى يوسف ، ٥٥ ]

ولذلك « القنفذ » المراوغ بدائل كثيرة ، خصوصا حين يخرجه  
« المزاج الرمادي » في قصائد صلاح عبد الصبور ، أو يبدو كأنه  
« كهل صغير السن » ، في شعر أمل دنقل .

في الحالة الأولى ينسرب « المراقب الشاهد » في « شوارع  
لغائيا ، سماتها عام » ، يحمل اسمين ، أسما يعرف أهله ، واسما  
لا يعرفه إلا الأثاب والمشتقات . قد يتجول في تاريخه ، ينتزه في  
تذكرياته ، أو يتحدث في مقهى ، أو يغفو مسافر نيل ، أو راويا  
يلتزم الحيلة . وقد يتجول دختانا ونداءة ، في ظل نجوم الليل  
الوهاجة والمنطفة ، أو يجتمع فارا يهوى من عليائه ، في غزن  
عاديات . لكن كي يتأمل بالعين الماكرة :

من تحت الأرفق أقدام المارة في الطرقات  
[ صلاح عبد الصبور ، ٣٢٦/١ ]

وفي الحالة الثانية ، ينسرب « الشاهد المراقب » من غرفة  
صغيرة ، في هيئة « كهل صغير السن » ، يفتح صنبور الماء في  
إرهاق ، يسمع خطو الجارية فوق السقف ، يتلصص على جارة  
أخرى في الغرفة المجاورة ، يرشق في الحائط حد الخطوة يبدأ  
جولته الليلية ، في مدينته « المعجزة » ، صاعدا بتفاصيلها  
الجديدة والقديمة ، يرققه الشرطي في الشارع للشبهة ، يوقفه  
برهة ، يلفته المشهد :

نافورة حراء  
طفل يبيع الفل بين العربات  
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء  
كلب يحك أنفه على عمود النور  
مقهى ، ومذياع ، وورد صائب ، وطاولات  
ألوية ملوثة بالأحناق فوق السرايات  
أندية ليلية  
كتابة ضوئية  
حوائط وملصقات  
تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

التهمة القاضي أحيانا ، أو دور « القرنين » أحيانا أخرى . وقد  
تقابل « القرنين » في عتمة الشارع ، في الضوء الذي يجلو فراغ  
الأفئدة ، في شعر خليل حاوي :<sup>(٣٣)</sup>

كنت أمشي معه في درب سهو  
وهو يمشي وحده في لاسكان  
وجهه أعق من وجهي ولكن  
ليس فيه أثر الحمى  
ومخفير الزمان ،  
وجهه يحكي بأننا توأمان .

أو نقابله كيا تقابل « الأخضر بن يوسف » . في شعر سعدى  
يوسف ، يتأمل « خاطرة غير متشجعة » ، على أبواب سبتة ،  
ولكنه « يندح حتى العبارة » في « حديث يومي » :

ويدخل كل المزارع  
بحرث  
أو يشتري سكرا .

[ سعدى يوسف ، ١٦٨ ]

ويقدم ما يخفى نموذج النبي البشر ، مع هذا التقيض ،  
يخفي ما يشبه « الأنا الفولتيرسية » ، وتتحطم أسطورة  
الشاعر - الإله - الخالق الذي يتحدث عن نفسه بأقوال من  
قيل :

- ها أنا أشرع النجوم وأرسي  
وأنصب نفسي  
ملكا للرباح .

[ أدونيس ، ٣٩٩/١ ]

- أكتب في الألواح  
نبوءة تحمل لغز الجواهر القاهر للموت والهيول .  
[ البيان ، ١٤٤ / ٣ ]

ويبرز نموذج بسيط في ظاهره ، مراوغة في باطنه ، كأنه  
« القنفذ » . يمكن في شجرته نكشها ، بحسبه الأطفال كرة  
يلهون بها ، وتحسبه المرأة حجرا تحك به كعبها ، وتظنه أنفى  
النخل فارا حامدا :

لكنه في أول الليل  
وفي قارته القديمة  
يسمي  
بطيئا  
ضاحك العينين

مسرورا بأن الأرض فيها . هذه الفتة .<sup>(٣٤)</sup>

وعليها ألا نأخذ الأسطر المراوغة بظاهرها ، فالفتنة الدلالية  
منسوبة في الأسطر ، تذكرنا بـ « زمن الفتنة والقتل » . في سياق

### والثورة المتصورة . (٢٥)

فيعود إلى بيته ليكتب « سفر ألف دال » ، أو يناجي « أبانا الذي في المباحث »

٣- ١- هناك عنصر آخر دال يباعد بين « الأنا المحدثة » للشاعر العربي وصفات « الأنا القوطية » ، وبالفرد نفسه يميز حداثة الأولى . إن الشاعر العربي المحدث ( المعاصر ؟ ) حتى عندما تنغمسه روح النبوة ، يصوغ « رسالة » من نوع خاص ، أخص خصائصها أنها رسالة في حال من الصنع الدائم ، وتنطوي على صيرورة مستمرة ، تفقد صفة الإبلاغ المباشر التي تنطوي عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية .

هناك دوال ثابتة ، في هذه الرسالة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحريّة والعدل . وهناك إلحاح على الوحدة المقتدبة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، والماضي والحاضر . وهناك تعارض لافت بين المثال والواقع والقول والفعل ، والدولة والمواطن ، والأنا والآخر ، والداخل والخارج . ولكن العلاقات الدلالية لهذه الدوال علاقات فاعلة ، في حال من الصيرورة الدائمة ، والتحول المستمر ، كما لو كان الشاعر المحدث يصنع رسالته في الوقت الذي يكتب فيه قصيدته ، وعمل نحو لا ينفو معه للرسالة نفسها وجود مستقل خارج العلاقات الدلالية التي تنظم القصيدة . وبقدر ما تصبح الرسالة هي هذه العلاقات الدلالية تعدل الرسالة ، كل مرة تدخل فيها القصيدة في علاقة مع غيرها من القصائد ، على نحو تصبح فيه الإشارة إلى معتد ، ثابت ، جازم ، قيل ، يشير إليه يحوي الرسالة ؛ إشارة إلى شيء يحيا طبيعة القصيدة المحدثة نفسها .

ولا يخفى ذلك ، بالقطع ، نفى الانتباه عن الشاعر المحدث ، وإنما نفى خاصية الرقص في السلاسل ، والتبشير بعقيدة جاهزة ليست من صمته . وأيا كانت العقيدة الخارجية التي يتمنى إليها هذا الشاعر فإنه لا يتعامل معها بوصفها عقيدة مطلقة ، أو معطى يتألى على إعادة الإنتاج ( فلو فعل ، انتهى أمر حدائته ) بل بوصفها عقيدة في حال من الصنع ، يسهم فعل الإبداع نفسه في صنعها ، بما ينطوي عليه هذا الفعل من وعي صانع بمعنى من المعاني . وقد تبدأ القصيدة المحدثة من داخل معتد ، ولكنها تسعى إلى أن تباعد نفسها عنه ، إلى المسافة التي تتيح لها أن تسيطر عليه ، فتعيد صنعه . وهي في تباعدها عن المعتد ، تتيح لنا أن نرى إمكانياته الموجبة والسالبة ، نتجملنا طرفا فاعلا في عملية الصنع نفسها ، على نحو نعيد معه إنتاج وعينا ، في الوقت الذي نعيد فيه القصيدة صنع المعتد .

هذا الوعي الصانع ينطوي على حوار مستمر ، يتجاوز الثلاثية التي أشار إليها صلاح عبد الصبور ، عندما تحدث عن الشاعر الذي يدبر نوعا من الحوارات بين ذاته الناطقة وزاته المنظور فيها ، وبين الأشياء [ صلاح عبد الصبور ،

٣ / ٨ ؛ فهناك طرف رابع يبدو أكثر أهمية في عملية الحوار ، أعني اللغة التي يتم بها وفيها الحوار كله . (٢٦) وعندما تتوسل « الأنا المحدثة » بهذا النوع من الحوار فإنها تقوم بعملية صنع ، ينطوي على مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم باللغة وعلاقة اللغة بالوعي نفسه ، في كل مرة تكتب فيها القصيدة ، أو تقرأ .

وإذا نظرنا إلى هذا الوعي ، من منظور مغاير ، لمحا وجها آخر من الحوار ، نعيد فيه الأنا المحدثة النظر في معطى المعتد السابق التجهيز ، إن وجد ، وفي الوقت نفسه نعيد النظر في الصلة التي تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها . وعندما يلزم الوعي الصانع ، من هذا المنظور ، الأهمية التي ينطوي عليها تغير الأنماط الأقدم لإنتاج القصيدة ، يواجه هذا الوعي مشكلة اللغة والتربك على السواء .

وتتأرق اللغة مفهوم « الوعاء » أو « الظرف » الذي يحوي الرسالة لتصبح « الرسالة » نفسها فعلا لغويا ، يبنى أثناء عملية الصنع ، وينطوي على مستويات دلالية مركبة ، تتأهل على التسطيح والاستهلاك المحدث ، وتتجاوب عملية الصنع مع المستويات المعرفية التي ينطوي عليها الوعي الصانع ، وعيارها ، لتغدو القصيدة بناء معرفيا معقدا ، لا يكتشف إلا من خلال المستويات اللغوية التي تشكله وتتشكل به ، أو من خلال العلاقات اللغوية التي تتجسد ويعاد إنتاجها بواسطته .

ولاشك أن هذه الخاصية الأخيرة تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقي وأحادية المستوى الدلالي التي تألفها في كثير من الشعر المعاصر ، فالقصيدة للمحدث ليست زجاجة ناصع الشفافية لا تراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه ، وإنما هي قصيدة تجلب الانتباه إلى نفسها ، بوصفها صنعا متميزا في اللغة وباللغة ، وتتشدن إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدن إلى شيء آخر قبلها أو بعدها . وهي قصيدة تسم ، ضمن ما تسم بصعدة التلقي التي قد تفرقها بالغموض ، ذلك لأنها قصيدة تغير العلاقات الوظيفية بين الوعي والعالم واللغة . إنها تعيد إنتاج الأطراف الثلاثة جميعا ، على نحو يؤكد فاعلية اللغة في جانب ، ويعيد تشكيل علاقات العالم وصناعة الوعي في جانب ثان .

وتباعد هذه القصيدة عن الصفات التقليدية للمحاكاة ، والصدق الوجداني والاتحاد الوجداني ، والانكسار ، والمعادل الموضوعي ؛ على نحو تتقدمه هذه الصفات قريبة ما يمكن أن نسميه « طريقة القدماء » من الشعراء المعاصرين أو النقاد المعاصرين على السواء ؛ ذلك لأن القصيدة المحدثة لا تلتفت أي شيء خارجها . ولا تتعدل أي طرف يسبقها موضوعيا أو ذاتيا ، فالمعادلة الأولى محاكاة للخارج ، والمعادلة الثانية محاكاة للداخل ، وليست هناك محاكاة ، في هذه القصيدة ، إلا على السبيل السخري ، وبقدر ما لا تعكس هذه القصيدة أي شيء خارجها ، كما تفعل المرأة الصافية المجردة ، تغاير هذه القصيدة

وتتضح هذه المفارقة ، هونا ، عندما نلاحظ أن القصيدة الحديثة تتخاطب القارئ بالقدر الذي يساهم به في إنتاج دلالاتها ، ولكنها لا تتخاطب هذا القارئ خطاباً واحداً الاتجاه . إنها تتخاطبه خطاباً متنازلاً الخواص برغم ترانته ، على نحو يبدو معه الأكرام لو كانت هذه القصيدة تحدث إلى القارئ عن نفسها في مستوى ، وتحدث إليه عن نفسها وبغيرها في مستوى ثالث .

ولافاصل بين هذه المستويات إلا على سبيل التنصت ، لأن هذه المستويات متزامنة في القصيدة ، فضلاً عن أن وجودها الآن ، المتغير الخواص ، هو جانب من الوجود الدلال المزوج للقصيدة الحديثة نفسها . ولكن الفصل المتصنف بين المستويات له جدواه التطبيقية ، والتطبيقية فحسب ، أحياناً ، بوصفه نتاج عملية تجريدها عن عقل الناقد ، وهو يبحث عن بؤده انسقة ، تقتصر الفاعلية الدلالية المروعة للقصيدة الحديثة .

٣-٢ في المستوى الأول ، تبدو القصيدة كأن ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتي ، المنفصل عن كل ما عدله ، وكأن كل شيء فيها لا يفعل شيئاً سوى أن يلتفت إلى نفسه ، الموازنة والتقابل ، الشدائد والتجاوب ، المونتاج والكولاج ، طرائق التفتيل وكيهات القطع ، التركيز على الكلمات في ذاتها ، كما لو كانت كائنات مستقلة تلتفت إلى دالها أكثر من مدلولها ، تعتمد الرموز التي لا تشير إلى شيء محدد . كأن القصيدة تلحق أسطورة خاصة بها ، وكأن ليس للدال الأول سوى مدلول عجايب متخلف على نفسه ، لا يقود إلى شيء خارجه ، فلا يتحول إلى دال ثان يشير إلى خارج النص ، ويبدو النص نفسه كأنه بنية متخلفة على ذاتها ، تفتقر والشعرية فيها بدلالة ذاتية ، موضوعها هو ميتها ، وميتها هو علاقتها التي لا تشف عن غيرها ، كما لو كان المرء يركز على زجاج نافذة نفسه وليس على ما يقع وراءه ، لو استغلنا تشبيه أورتيجا أي جاسيه Jose Ortega Y Gasset الذي أصبح ذاتاً بين البنيويين .

وعندئذ نصل إلى شيء أقرب إلى التطبيق العلمي لما أكدته أدونيس ، عندما قال : (٣٧)

ويمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ؛ أعني أن طريقة القول أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنييتها في بنيتها لا في وظيفتها .

ولا يختلف معنى والتوكيد المطلق على أولية التعبير ، في هذا السياق ، عن التوكيد المطلق ما يسميه أدونيس «البنية» ، ومن ثم افتراضه نوعاً من الوجود المثلث لهذا البنية ، مستقلاً عن وظيفتها ، كأن «البنية» نوع من «العلة الصورية» لها الأولوية المطلقة التي تحدد حتى «العلة الغائية» ، لو استغلنا المصطلح الأرسطي القديم . وليست هذه «العلة الصورية» للقصيدة الحديثة سوى ما يسميه رومان ياكوبسن Roman

بين الأشياء وتعاكسها ، بل تقطعها وتكسرهما ، كما لو كانت مرة عميقة عميقة ، تشوه أكثر مما تعكس ، وتحمط العلاقات المنطقية من المنظور الخارجي لتؤسس العلاقات الدلالية لنظورها الداخلي وعلى نحو يمنع طرف علاقات الغيب ، في هذا المنظور الأخير ، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، فلا يلتصق الطرفان ، معاً ، إلا في عملية إنتاج الدلالة ، في فاعلية التفرقة التي يجيد فيها الوعي الصانع ، للقارئ ، الوصل بين الطرفين منتجاً دلالة يشارك في صنعها ، بجماع وعيه ، بدل أن يتوهك دلالة جاهزة منفصلة عنه .

وكما تنتمي صفة ، الصدق الوجداني ، عن القصيدة الحديثة ، في فاعلية الوعي الصانع ، من زاوية الشاعر ، تنتمي عن هذه القصيدة صفة «الاتحاد الوجداني» من زاوية القارئ . في الزاوية الأولى ، تنتمي صفات التنفيع عن الوجداني ، وتفرغ الانفعالات ، والتدفق التلقائي للشاعر - قسوة ، أو فائرة - تذكر في هدوء ، فلا تصبح القصيدة «نبعا» تتدفق منه الشاعر ، أو «مصباح» يسقط ما في الداخل على الخارج ، أو «مروحة» صادقة تعكس انفعالات الشاعر ، فتمزج «صورته» النفسية منها . وفي الزاوية الثانية ، تنتمي علاقة التخدير التي يجد بها القارئ ما يتخذ به ، في القصيدة ، كما يتخذ «نرجس» بصورته المنكسرة على صفحة الماء أو ما تسكن عواطفه إليه يوم اتحادها به ، في تحجرة وجدانية ، تماثل بين «صورة» مفترضة لانفعال الشاعر ، و«صورة» مفترضة لوجداني القارئ الناقد ، بل يدخل القارئ الناقد ، بدلاً ذلك كله ، طرفاً في عملية الصنع التي تفرض بيقظة الوعي ، وانفصال الذي يعادل اتصاله بما يصنع ، ليصبح الوعي منتجاً ، بمعنى المشاركة في الصنع ، أو معنى المشاركة في الإمكانات المتصارعة في الحوار الذي تنطوي عليه القصيدة .

وبقدر ما تعيد القصيدة إنتاج الأطراف التي تتجاوز في عملية صنعها ، مؤكدة فاعلية اللغة ، تؤكد هذه القصيدة وجودها المزوج ؛ أعني الوجود الذي تنطوي معه القصيدة على دال أول يشير إلى مدلول عجايب فيها . لكن يتحول هذا المدلول العجايب إلى دال ثان ، يقع خارج القصيدة ، في عملية التأويل التي تعقب التحليل ، أو تصاحبه عملياً لتفصل عنه نظرياً ، وذلك على نحو تظل فيه العلاقة بين الدال والمدلول الداخلي علاقة عجايب ، وتظل العلاقة بين الدال الثاني ومدلول الخارج علاقة علاقة ليست - بالقطع - علاقة الأصل بما تمكسه المرة ، أو علاقة الرمز الرياضي برموزه .

ولا يفصل هذا الوجود المتجاوز للقصيدة الحديثة عن فاعلية الصنع التي تنتقل بها القصيدة من وأولية الدلالة إلى تركيبة الدلالة ، وتنتقل بقاربتها من معقولة الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة ، فتتطور القصيدة نفسها على مستويات متعددة ، تؤكد المقاربة التي تنطوي عليها عملية التفرقة .

Jakobson والوظيفة الشعرية<sup>(٢٨)</sup> بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات ، لا يهدف إلى شيء خارج ، ولا يحقق سوى الوعي بذاته ، لتصبح القصيدة فاعلية لغوية ، تنطوي على استقلالها الذاتي الذي يجعل الشعر ، أو الفن عموماً ، متحرراً دائماً ، متحرراً دائماً ، لا يتطابق مع الإعلام التي تعرف فوق حصن المدينة<sup>(٢٩)</sup> (فيما يقول شكلوفسكي Shklovsky رفيق ياكوبسن القديم في «الشكلية الروسية» لتصل إلى «درجة صفر الكتابة» ، بمعنى أقرب إلى ما قصد إليه رولان بارت Roland Barthes في كتابه الشهر وعندئذ ، تصبح القصيدة شيئاً من قسا :

/ ... طائر

باسط جناحيه ، - هل ينشئ

سقوط السهائم ؟ أم أن لـ

الريح كتاباً في ريشه ؟ الـ

عق استمسك بالأفق

والجناح كلام

سايح في مناهة / ...

[أدونيس - كتاب القصائد ١٥٦]

وتركز العين الباصرة ، في هذا المستوى ، فضلاً عن حاسة السمع ، على النص المكتوب ، لتقلد طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصراً من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته . وبالمقدّر نفسه تسمّر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة ، لا تكاد تلتفت إلا إلى الدوال . كأن العين الظاهرة والباطنة ، معاً ، تنظر إلى زجاج ملون ، تصرفها غربة تأليفه عن أن تنظر منه إلى غيره .

وبقدر ما تسمّر العين على الدوال ، في هذا المستوى ، يجار الفهم في اكتشاف العلاقات الدلالية التي تصل بينها . وتتفجر أسئلته في كل اتجاه ، عن هذا الطائر (الروح) ؟ التاريخ ؟ الشعر ؟ الشاعر ؟ الأمل ؟ السفر ؟ المستقبل ؟ والخوف من السهائم (الطلق) ؟ المجهول ؟ اللانهاية ؟ العلم ؟ السطح الذي يجد الانطلاق ؟ السقف الذي يصطدم به الاندفاع ؟ الزهم الذي قد يسقط ؟ والصلة المكتوبة (المقدورة) ؟ المحايضة ؟ المقدسة ؟ بين الريح والجناح ، والمخاطلة التي تجعل المتق يستمسك بالأفق (الأفق سفر ؟ حلم ؟ وعد ؟ أرغاف ؟ ملطق ؟) كأنه يستمسك بما لا يسك به . وليس أحلم الفهم ، إزاء كل هذه العلاقات ، وكل هذه الأسئلة ، ناهيك عن غيرها ، سوى أن يتحول ، بدوره ، إلى «كلام» ، يسبح في مناهة من الدوال .

والمناهة نفسها هي المقصد الذي يمثل «العلمية» القصيدة . ويجعل الانتباه إليه من منظور ، أو يمثل عنصرها المهيمن من منظور آخر . وليست «المناهة» في هذا المستوى مجازاً يميّز الطرائق إلى نهاية محددة ، أو وعاء يكشف الفهم غطاءه فيرى ما بداخله ،

أو منظوراً يفرضه القارئ ، مسترخياً لبطالغ الرسالة . إن «المناهة» هي انطلاق الفهم ، كهذا الطائر ، محلقاً ، مشدوها ، خائفاً ، مجلوباً بالعلاقات ، مهموماً بالأسئلة نفسها أكثر من الإجابة عنها . وقد ينتهي التحليق إلى معنى ، ولكن المعنى لن يكون من قبيل الترجمة لعلامة جبرية ، يشير فيها الرمز إلى مرموزه ، مباشرة دون توسط ، بل المعنى هو الانطلاق في هذه المناهة : الانطلاق الذي يعلمنا أن نبصر الدال على نحو لم نعتد من قبل ، ونشأ إزاء المخاطلة البصرية التي لم تكن نفتح عليها العين من قبل .

وقد تتصاعد عملية المخاطلة البصرية ، في هذا المستوى ، لتصبح شيئاً من قبيل :<sup>(٣٠)</sup>

أنا سؤالك

ولست أنت جوابي /

عرفتك بجنيني

بشرك به ووربكتك بنفسي /

ي

ع

ل

ن ي س

أ د

و

لكي يتحرك جسديك حركة الحكيم .

فتندو القصيدة المحذلة ، من هذا المنظور ، تمهيلاً بصرياً واضحاً ، ينطوي على دال له مدلوله بالطبع ، ولكن المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال ، أو - إذا شئت الدقة - يتندو الدال مدلولاً على ذاته . ولكي تتضح هذه المراوغة المفهومية ، علينا أن نتأمل المراوغة التي ينطوي عليها مجموع الحروف المتناثرة على يسار الجمل ، ونصل بينها وبين دوال الجمل التي تقع على يمين الحروف في النص . وإذا قرأنا الحروف ، أفقياً ، نتج عنها تعارض دال بين اسمين : عل / أدونيس :



ولو غيرنا منظور القراءة وركزناه ، رأسياً ، صل وسط الحروف ، صار الناتج حرف الشرط : «لو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة ثالثة ، وقرأنا من أسفل العمود الأول إلى أعلى ثم اتحرنا بالعين إلى اليسار . صار الناتج : «أدعي» . ولو غيرنا المنظور ، مرة رابعة ، وبدأنا من أعلى اليمين إلى المركز لنهبط منه ، عمودياً ، صار الناتج : «علو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة خامسة ، صار الناتج : «أدعو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة

( العربية ، في عصرنا ) بـ « أنا الآخر » المتشرد في المحدثات الأوربية ، ويصلها في الوقت نفسه بـ « أنا الآخر » المتشرد في تراثها ، على نحو تمجيد فيه الأنا المحدث تأويل هذا الآخر ، وذلك لصالح طموحها الخاص ، واللغة البصرية نفسها شاهد على هذا الحوار الذي يعيد تقديم الآخر التراثي بواسطة الآخر الغربي ( Modern/Modernist ) ، أو العكس ، والذي يصل بين حيل حساب الجليل وطرائق التشجير والتدوير عند شعراء التصنع ، فيها يقال ، وبين رمزية الحروف عند الفلاسفة والمتصوفة ( خصوصاً ابن عربي ) ، في تراثنا ، وبين المقولات النظرية والممارسة العملية للشعر الجسم في الوقت نفسه .

إن هذا الطموح هو الذي يدفع « الأنا المحدث » ، في بعض اتجاهاتها ، إلى ضرورة التركيز على الفاعلية المستقلة للغة ، وتأكيد هذه الفاعلية بوصفها سبيلاً إلى تدعيم نظام الثقافة التي تنمرد عليها ، على نحو يفنئ فيه « التركيز المطلق لأولية التعبير » مجرد مواز نظري لدال يتحقق ، شعرياً ، في صيغة سؤال جوابه :

لكي تقول الحقيقة  
غير خطاك ، هيأ  
لكي تصير حريته  
عاكس العالم تدع لك عالم  
فالعلم كالشمس  
\*\*\*  
حق الخطيئة ،  
تلبس الصور الخفية  
وتقول : حدى مطلق بكر ، وتجرب  
بدئية ،

[ أدونيس ، ٣٠٠/١ - ٣٠ ]

ولنقل ، بدوينا ، إن هذه المعاكسة في تغيير الخطو أو تغيير الطريقة التي تستخدم بها اللغة ، ليست سوى معاكسة التمرد الذي تصل معه الأنا المحدث . بين ماضى التمرد في تراثها ، كما تصوره على الأقل ، وحاضر التمرد في تراث الآخر الذي تتأثر به ، على نحو تنقله هذه ، « الأنا » أشبه بالروح التي لا تستريح إلا في لظى التمرد الذي تصل به الطرفين في داخلها ، فيتأس جانب من خصوصيتها ، أعني الجانب الذي تقربه إلينا أبيات سعدى يوسف :

طلقة هذه الروح  
مجنونة ، هي لا تشتري بالقداحة غير عذاباتها  
تستجير بـ « رامبو » لتأخذ من شحات بنادقه  
الجيشيات واحدة . تهبط الليل في الماء مأخوذة  
بلونماشت « بشار » المحضر .

[ قصائد أقل صمتاً : ٣٨ ]

٣-٣ ومهما يكن من أمر عصف الصدمة التي ينطوي عليها

أخيرة . ونظرنها بزاوية مائلة ، تبدأ من أسفل العمود الأول ، لتمر بحرفي اللام والياء ، صار الناتج : « أدل » .

وعندئذ ، قد نلمح علاقة مجاورة بين أدلة الشرط وفعلها « = على / أدل / لو أدعو / لو أدعي » وعلاقة تقابل بين الاسم الأصل والاسم المستحضر . لو الظاهر والباطن « = على / أدونيس » أعنى علاقة توازينا علاقة أخرى بين فعل الدعوة والتسمية « لو أدعي / لو أدعو » . ولو أسقطنا علاقة المجاورة على علاقة التقابل . أو وصلنا ما بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب ، ظهر مدلول « العلو » الذي يتحول به المقرد « = على أحمد سعيد » إلى ما يشبه رمز الجمع « = على بن أبي طالب » . وبالقدر نفسه تلمح التعارضات الدالة ( من منظور : عمل / أدونيس ) بين التشراف الحسري / القينقي ، والدين / الأسطورة ، والظاهر / الباطن ، وأنا المقرد / أنا المجموع ، والشاعر / الأمة ، والذكر / الأنثى .

وإذا وصلنا علاقات الحروف بعلاقات الجمل التفتنا إلى تجاذب تعارض الذكر / الأنثى مع تعارض ضميري المخاطب / المخاطبة ( = أنا / أنت ) ، فنتلفت إلى التجاذب الذي يتحول به دال الحروف إلى سؤال بلا جواب ، يصل بين أنثى / ذكر ( امرأة / رجل ، أمة / فرد ، جسد / روح ، أرض / غلصن ) من منظور الطرف الثانی ، في التعارض ، ذلك الطرف الذي يندو سؤال بلا جواب ، في الظاهر ، ولكنه سؤال يدفع الأنثى ( ومن ثم ترابطها الدلالة ) ، في علاقات الغياب ، من عور التشابه ( إلى حركة التائه ، فيتحول جسدها إلى حركة الحكيم ، فالحكمة ليست سوى التيه الذي يعاني فيه الكائن الغياب ليتحقق له الحضور ) بمعنى أقرب إلى التصوف وليس إلى اللغويات (٣١) . كان حركة الحكيم هي حركة هذا الطائر الذي ينطوي عليه النص السابق .

ولا مفر من تقبل مجدى هذه المفارقة الأخيرة ، ذلك لأننا في حضرة لغز الدلالة التي تعاند الإجابة ، في هذا المستوى ، وفي حضرة لغز الدال الذي يجذب الانتباه إلى نفسه ، ليفرض غموضه الذاتي واستقلاله على القارئ ، قبل أن يدفعه - أو أكثر مما يدفعه - إلى الإسهام في إنتاج الدلالة ، وصنع الرسالة ، بسمه ويصره ومقله على السواء . يضاف إلى ذلك كله أننا إنزاء لغز اللعبة البصرية للشعر الجسم Concrete Poetry ، إلى أبسط صورها ، وإزاء ممارسة إبداعية للفكرة التي ترجع إلى موكاروفسكى Mukarovsky عن « أسامية » و « Foregrounding » الدال في الشعر ، قبل أن يعيد ياكوبسن صياغتها فتصبح وظيفة بنوية للغة .

ولكن فلنحذر التعميم ، والتسرع في الحكم ، والتثبث بما ألفناه ، فزمر « الأنا المحدث » جوس تقليد نظريات غربية ، أو هوس الإنفاد من الاتجاهات الأوربية الحديثة ؛ فهناك ، دائماً ، حتى في هذا المستوى ، هذا الحوار الذي يصل بمرء الأنا المحدث

تطوى على نموذج « مدينة العصر » .

ولكن تظل الدلالة الأساسية للمفارقة ، مع ذلك كله ، متطوية على « إبلاغ » يتوجه فيه المخاطب بالقول إلى المخاطب ، ليؤدي الإبلاغ وظيفته الطليعية التي تحمل الطرف الثانى فى الخطاب ( سوطى المتخلف ) على التخلص من تخلفه ، أو تخلفه على أن يتخلى العصر ، كي يتخلص ، فتظل القصيدة محدثة عن شيء آخر غيرها ، يقع خارجها .

وقد تتغير هذه الوظيفة الطليعية ، ليقع التركيز على « القول » و « القائل » معا ، ولكن يشير القول إلى عالم القائل - المخاطب - أكثر من إشارته إلى المخاطب نفسه ، فنفراً :

فتلتنى أيها البلاد

فى عش خرامك الملى بالكلاب والنمور  
والكواكيس ، الحاح بالثوابيت  
المغطى بجاكيت السلالة التى انحدرت منها ،  
فتركبى أغتسل فى الدم ،

أزرع نطفى فى الريح ،

ها أنا أشم الآن يا ملكيتى عطرك فى الحوف ،  
أحس لأقترباك الحميم لوعة ،  
فساعدنى أن تكون لحظة العناق لحظة العبور !

[ كانتات ملكة الليل ، ١٤ ]

ويعود بنا الإبلاغ ، فى هذا النص ، إلى الثنائية السابقة بين طرق الخطاب ( المخاطب / المخاطب ) . ولكن يتساعد الإبلاغ ، مراوفاً ، بالوظيفة التعبيرية للخطاب ، على حساب الوظيفة ، الطليعية ، ليؤكد هاجس الفصل بين الطرفين من منظور الطرف الأول . وفى هذا المنظور ، تتساعد الرغبة فى مفارقة عالم الماضى ، فيتحول هذا العالم عن برامته القديمة ( المنسرية فى الهواء ، الذى كان يعمل ريش اليمام ) ليصبح حاضراً عقيبا قاتلا ، تتجارب فيه « التوابيت » و « هياكل السلالة » من ناحية ، و « الكلاب والنمور والكواكيس » من ناحية ثانية ، على نحو لا يتحقق معه نفى الثانية إلا بنفى الأولى . ولكن النفى - فى كلا المستويين - لا يتحقق بالفعل الذى يقتل بالدم وحده ، بل بالفعل الذى تغتسل فيه الذاكرة من الماضى لتزود نطفها فى الريح ، فتطلق صوب المجهول ، أو المستقبل . وعندئذ ينفوذه الدم ، و « الريح » ووجهين لتأكيد فعل الانفصال عن الحاضر - الماضى ، ووجهين لتأكيد فصل الاتصال بالحاضر - المستقبل . ولكن بين أقصى طرق الاتصال والانفصال يكمن الحوف الذى يقبل الوظيفة التعبيرية للخطاب إلى وظيفة طليعية ، تقترب بفعل الأمر ( اتركبى ، مساعدنى ) اللذين يحولان لحظة العناق إلى لحظة العبور ، فيحولان اللحظة الأخيرة إلى دال ثان يقع مدلوله خارج القصيدة .

وقد تشفى دلالة « الإبلاغ » التى تطوى عليها القول ، فى هذا المستوى ، إلى حد لافت ، فيجعل الدال الأول ، فى

المستوى السابق ، فهناك مستوى آخر للقصيدة الحديثة ، تشفى فيه عتمة الدال لتتكشف عن المدلول ، كأنها تتوجه إليه وتضى به ، برغم المراوغة النسبية للدال ، وتتجلبب « الإشارة » مع « التضمين » فى هذا المستوى ، لتلفت الانتباه إلى مدلول واضح نوعاً ما ( فليس هناك شيء واضح تماماً فى القصيدة الحديثة ، أو الشعر عموماً ) . وتتجلبب « المرأيا » و « الأقتنة » و « التمثيلات الكنائية » و « الرموز الأساسية » لتتغلبنا من المستعار إلى المستعار له ، فلا نتحدث القصيدة عن نفسها ، كأنها بنية متغلقة فى هذا المستوى ، بقدر ما نتحدث عن غيرها ، كأنها مفتوحة ، فى نوع من « الإبلاغ » ، تتحول به القصيدة الحديثة عن أسطوريتها الذاتية إلى أسطوريتها الغريبة .

قد تطوى « الإبلاغ » ، فى هذا المستوى ، على توجهه « القول » - فى الخطاب - إلى « المخاطب » ، كأن « القول » يحقق نوعاً من « الوظيفة الطليعية » ، لا تنصرف إلى « القول » بقدر ما تنصرف إلى من يتوجه إليه القول ، فنفراً :

إنه العصر ،

هذا الحديد الذى يطاير ملتهبا

فى الهواء الذى كان يعمل ريش اليمام  
وغضيرة ضوء القمر .

إنه العصر ،

فماضتصه ،

ودع جسمه يمتزج فى حلمك الحى

يا وطنى المتخلف

كى تتحضر ! (٣٣)

وينطوى الإبلاغ ، فى هذا النص ، على نوع من المراوغة ، بالطبع ، تؤكد أهمية « القول » حتى فى هذا المستوى . وتقترب المراوغة بالمفارقة التى يتعارض فيها عالم الماضى القديم مع عالم العصر الحديث ، ليتحول « الهواء » الذى كان يعمل لأجنحة اليمام الحاملة والحضرة البكر لضوء القمر « الهواء » الذى صار يعمل لأجنحة الطائرات المدمرة وقتالهاها للصليبية فى كل قيع ، فيتعارض عالم « القرية » ( الرحيم ) مع عالم المدينة ( الذى ليس يرحم ) ، فى مفارقة تذكر بمفارقة السياب :

حيون لها بين الرصافة والجسر

تقرب وصاص وقتت صفحة البدر (٣٣)

وعلى نحو يسقط فيه التعارض الأول بين الماضى القديم والعصر الحديث نفسه على التعارض بين المدينة والقرية . فتقترب الثانية بالماضى الذى لا بد أن يتحول ، وتقترب الأولى بالعصر الحديث الذى لا بد أن يعاش . وتتأكد دلالة المفارقة ، بفاعلية السياق ، على نحو يحول علاقة المتعارض ، المضمنة بين القرية والمدينة ، إلى علاقة تعارض متاير ، مضمونة ضمناً ، بين « المدينة العربية » التى تشبه « القرية » و « المدينة الغربية » التى

«واحد» ينسرب في كل الكائنات والأشياء ، ويتجلى عبر كل الأزمنة والمصور ، لينبؤ الوجود كله صورة له ، كأنه «الناشر - الشاعر» الذي لا يموت ، بل يعبر «البرزخ» من وجود إلى وجود . وإذا تركنا «الثورة» ، في هذا السياق ، واجهنا دال «الناشر» - الشاعر ، ذلك الذي نقابله ، مرة ، في إيلاخ يقل فيه «تلطيف الكلام» ، فقرأ :

وأنيته يمتد من جبل إلى جبل كخيط النور  
في عالم القوضى وفي تزامح الأضداد والمصور

يلحق في لسانه المحارة  
يفتضها ، ينقصب العياره  
يعيدها عبيبة ناضرة البكاره

[البیان ١٧٦/٢]

ونقابله ، مرة أخرى ، في إيلاخ يتصاعد فيه «تلطيف الكلام» ، فقرأ :

وعازف القيثارة في مدريد  
يموت كي يولد من جديد  
تحت شمس مدن أخرى وفي ألقنة جديدة  
يبحث عن ملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها  
الفاعل  
في القصيدة  
يعيش ثورات عصور البعث والإيمان  
مفتظرا ،  
مقتلا ،  
مرتحلا مع الفصول .

[البیان ٣ : ١٥٣]

ولكن تبلى القصيدة المحدثة ، من هذا المنظور الأخير ، كأنها تستغز القارئ دلاليا ، بطريقة تحطم لغتها أبنيه وميه التقليدية من ناحية ، وتحجره إجبارا - من ناحية ثانية - على إنتاج دلالة ، لن يصل إليها هذا القارئ إلا بعد أن يجمع الشظايا المتكسرة لدوال القصيدة ، ويصل - في الوقت نفسه - بين سلسلة إشارات المتعددة إلى عناصر متباينة . وتبلى اللغة ، من هذا المنظور ، تعميرة أحيانا ، غنوصية أحيانا ثانية ، خارجة على المنطق أحيانا ثالثة ، كما لو كان الشاعر المحدث يريد أن ينبه القارئ ، ابتداء ، إلى الإمكانات الدلالية المتعددة ، المتصارعة ، في اللغة ، ليتجاوز به ، قسرا ، أي نوع من أنواع الاتحاد الوجداني بالقصيدة (الخاصة الرومانسية التي افتقها في قرامة الشعر ، ومازال يلع عليها نقاد نظرية التعبير الوجداني) .

وتشبه قاعليه اللغة ، من هذا المنظور ، «فعل التنغريب» بمعنى أقرب إلى معناه عند برخت Bertold Brecht ، أي عرض تجربة مالوفة في ضوء غير مالوف» ، لدفع المشتكى إلى اختيار الاتجاهات

النص ، الإشارة إلى مدلوله ، ليتحول المدلول بالسرعة نفسها إلى دال ثان يتوجه إلى مدلول خارج النص ، فقرأ :

تهاجر الثورة كالطيور  
تعود مثل النور  
تموت كالجنود  
تبثت كاليلدور

في باطن الأرض التي تسحقها الآلام والمجاعة .

ولكن نظل دلالة هذا النوع من «الإبداع» ، في كل تجلياته ، منطوية على قاعليه «المجاز» ، بمعناه الواسع بلاغيا . قد تشعب هذه الفاعلية ، في الأبيات السابقة ، لتتدفق قرينة التشبيه ، والتشبيه يفيد «الغريبة» وليس «العينية» ، غير أنها سرعان ما تعود إلى التداخل والتركيب ، فتصبح دلالة «الإبداع» دلالة مراوغة ، تنطوي على نوع من «التلطيف» المتصاعد للقول ، أقصد شيئا قريبا مما قصد إليه الفخر الرازي ، متأثرا بعبد القاهر ، عندما تحدث عن «تلطيف الكلام» على النحو التالي :

«وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على محال المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال . وإن لم تنف على شيء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه . فلما إذا عزت من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها - بسبب علمها بالقدر الذي علمته - لذة ، و - بسبب حرمانها من البالي - ألم . فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة . واللذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . وإذا عرفت هذا ، فنقول : إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبر عنه بولازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدة التفسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن الماني بالعبارات المجازية أكذ من التعبير عنها بالانفاط الحقيقية»<sup>(٣١)</sup> .

وفي هذا النوع الذي أقصده من «تلطيف الكلام» ، ينحرف الدال المجازي عن مدلوله المباشر ، «= الثورة» ، في النص السابق ، ويضجؤ نا بمرآسته ، ويما ينطوي عليه من سلسلة من الإشارات إلى عناصر متباينة ، فيطو الدال المجازي في إيقاع لقائنا بمدلوله ، ويفرض علينا نوعا من الانتباه واليقظة ، لتصل بين الإشارات المتعددة ، فنصل إلى مدلول يتحول إلى دال ثان ، يتصل بهذه الثورة التي تهاجر كالطيور ، وتبثت كاليلدور .

وعندئذ تتدفق تحولات «الثورة» المهاجرة ، في النص السابق ، قرينة تحولات «الناشر» . وبالقدر نفسه تتدفق تحولات «الناشر» قرينة تحولات «الشاعر» على نحو توازي فيه تحولات «وحدة الثورة» - الناشر - الشاعر - تحولات «وحدة الوجود» الصوفية ، تلك التي تنتهي فيها «ثنائية» الماشق والمشوق ، لتصبح

وأشكال السلوك التي كان يسلم بها ، أو يذعن لها ، قبل أن يشارك في فعل التفرغ<sup>(٣٥)</sup> . وعندئذ ، قد يتوقف القارئ عند عناصر «صورة شعرية» ، بصريتها لافتة ، ليس فيها سوى :

لون رمادي ، ساه جامدة  
كأنها رسم على بطاقة  
مساحة أخرى من التراب والضباب  
تتبض فيها بضعة من الفصوص المتعبه  
كأنها مخدر في غفوة الإفاقة  
وصفرة بينها ، كالوقت ، كالمحال  
مشترقة في غاية الإهمال  
(نوافذ المدينة المذبذبة)<sup>(٣٦)</sup> .

وكل ما في هذه «الصورة» - عن المدينة ، كما يراها الشاعر المحدث - من علاقات دلالية ، لا يدفع إلى الاتحاد الوجداني ، ولا يشجع عليه ، كأننا إزاء واحد من أسرار الرسم والحديث التي شرحها وأورتيجا إلى جاسيه ، عندما أكد انتفاء الاتحاد الوجداني بين المشاهد وهذا الرسم ؛ فليس هناك «جيوكندا» نتحد بها أو نسقط عليها رغباتنا ، أو نجعل منها وجها للحبيبة التي نحلم بها<sup>(٣٧)</sup> .

وبالمثل ، ليس في «عناصر الصورة» ، عن المدينة ، ما يدفع إلى الاتحاد به ، كما أعطينا صفارا ، قبل أن نغارق عمتنا الساعس عشر ، بالصوت المنسرب في أبيات حجازي :

وسرت يا ليل المدينة  
أرقرق الآه الحزينة  
أجر ساقى الوجهة  
للسيدة<sup>(٣٨)</sup> .

إن كل ما في العلاقات الدلالية لعناصر الصورة ، عن المدينة ، أقرب إلى أن يكون «تفريدا تشكليا» ؛ هو سلسلة من الإشارات المتعددة إلى عناصر متباينة ، تندفع وعي القارئ إلى أن يصل ، رافعا ، بين الإشارات والعناصر ، وبالقدر نفسه يتأمل استجابته إليها ، فيجد ، بالضرورة ، تأمل استجابته إلى هذه المدينة التي تتبض أشجارها ، كأنها مساه بروفروك ، في قصيدة إليوت التي سبقت الإشارة إليها . وفي الوقت نفسه ، تؤكد هذه العلاقات الدلالية ، كأنها رسم جامد على بطاقة ، وأطراح التزعة الإنسانية ، من قلب المشهد ، لتتحق نوعا من «القلب» أو «الارتكاس» Inversion ، تعيد معه النظر في سلوكنا نحو عناصر الصورة . وبقدر ما نتخرب عن «الصورة» ندرك الخاصية المرافقة للصورة التي تنسرب بين التراب والضباب ، والنوافذ المشترقة في إهمال ، بين قوسين ، فتجد تأمل كل شيء ، لا تنتقل من خدر المستهلك إلى غفوة الإفاقة ، كمرضى مخدر ، بل تنتقل من خدر الذعن إلى صحوة الوعي التام ، الذي يواجه الحركة المحبوسة ، المثقلة ، الهامدة ، في داخله وفي عناصر «الصورة» المنفصلة عنه .

وليس من الضروري أن ينطوي «فعل التفرغ» ، بهذا التباين الذي أقدمه ، على تجربة مألوفة ، ذاتها ، ألفة التطلم إلى عناصر صورة المدينة ، عند صلاح عبد الصبور ؛ فلا بد من وضع «التجربة غير المألوفة» في الاعتبار ، جنباً إلى جنب مع «التجربة المألوفة» ، لتجاوز بذلك بين «تشكيلية» صلاح عبد الصبور (المنضبطة ؟) و «تشكيلية» أدونيس (المتفلنة ؟) ، فتجاوز - بذلك - بين شبيه «أبولو» الذي علم عينيه أن ترى الظلال في الألوان ، والضياء في الظلال ، مثلما حكمت وفطنته ، ورؤية وفكرا ، لأنه :

كان يريد أن يرى النظام في النوضى  
وأن يرى الجمال في التظلم

[صلاح عبد الصبور ١/٣١٢]

وبين شبيه «ديونيسوس» ، الذي يبدأ مثلما تبدأ الفجعة أو تولد الصاعقة ، ليسكن «زوبعة الأشياء» ، صاخرا :

اليدعة ، اليدعة ! المحدث ، المحدث !  
تظلم سنة قديمة  
ترد للإنسان اسمه  
ونيكى

[أدونيس ، ٢/١٧٤]

فتتحول القصيدة على يديه ، هذا المادى - في الظاهر - للمدينة ، إلى «شطط موزون في رياضيات يجلها القلب» ، وتحدث عن الأمور :

... التي هي من جنس ما لا يكتب  
والتي ليست من جهة المادة  
ولا من جهة ما يذكر .

[مفرد بصيغة الجمع ، ٢٣٥]

وسواء انطوى فعل التفرغ على تجربة مألوفة ، تشكلها علاقات دلالية غير مألوفة ، أو انطوى على تجربة لا تغل غرابيتها عن غرابة علاقاتها الدلالية ، فإن فعل التفرغ نفسه يؤكد أهمية إعادة النظر الدائمة في أدوات إنتاج الشعر وعلاقات إنتاجه ، على نحو تتصاعد فيه أهمية اللغة في الوعي النظري للشاعر المحدث ؛ بوصفها وسيلة تدميرية ، تحطم الإذعان المتكلس في وعي المثقفي من منظور ، وبوصفها كياناً رمزياً مستقلاً ، من منظور ثان . ويمكن لأدونيس ، من المنظور الأول ، أن يقول :

« إن مهمة الشاعر العربي الثوري هي أن يفجر نظام اللغة ( الثقافة - القيم ) السائد ويفخره . إن الثورة هي علم تغيير الواقع ، والشعر الثوري هو البعد اللغوي (بالعلمي) الشامل لكلمة اللغة) لهذا العلم الشعري » ( زمن الشعر ، ١٠٣ ) .



ينبغي أن يؤدى بها ، ليتحول من نص مكتوب إلى نص معروض . وكان القصيدة ، في تجليات أخرى لهذا المستوى ، تتجاوز نفسها بالقدر الذى تتجاوز به قارئها ، للتأمل مراوغة التوصل إلى تتطوى عليها ، فتض سرها لمن يتأملها .

وتتطوى لغة القصيدة المحدثة ، في كل هذه التجليات ، على وظيفة ما بعد لغوية Metalinguistic لاستخدام هذا المصطلح الذى انتقل من المنطق الوضعى إلى اللغويات البنيوية ، مع رومان ياكوبسن<sup>(٣٩)</sup> - لو - لنقل - وظيفة ما بعد شعرية . والأولى وظيفة تجمع إليها اللغة عندما تصف نفسها ، أو تتأكد من فاعلية نظامها الشعرى ، في عملية التوصل<sup>(٤٠)</sup> . ويتحقق ما يمثل هذه الوظيفة مع بعض الاحتباس ، في القصيدة المحدثة ، عندما تجمع هذه القصيدة إلى أن تصف نفسها ، أو تتأكد من نظامها الترميزى ، أو تكشف بنفسها سر اللغز الدال الذى تتطوى عليه .

شئ من هذا كله يقع في قصيدة صلاح عبد الصبور « رسالة إلى سيدة طيبة » . وهي قصيدة تتكون من خمسة مقاطع . المقاطع الثلاثة الأولى منها رموز تمثيلية عن « وردة » ، و « طائر » و « شاعر » ، يصل بينها عنصر دلالى متضمن ، يشير إلى قوة كونية متكررة ، تتطوى على ثنائية الخلق والتدمير ، وتنسرب في عالم النبات والطير (الحويان ؟) والإنسان ، لتتمتع الكائنات كلها ما تعود لتسلبه منها (كالشمس التى يفتح أول ضوئها أوراق الورد ، ليمد لها شهابا فيحرق الأوراق ؛ وكالرياح التى تحمل الطائر ، في تحليقه ، لتعود عاصفة تحطم جناحيه ، فتهدى به إلى الأعماق الممتدة ؛ وكالجمبية التى تلهم الشاعر الغناء الأخضر ، لتعود فتخلف له الأنغام السوداء ) . هذا العنصر الدلالى دال ثان له مفعولوه الذى يكمن خارج القصيدة ، أعنى مدلولاً أقرب إلى الرموز الكلى (المتناظرين في السمات) الذى تومئ إليه الرموز التمثيلية ؛ في المقاطع الثلاثة ، على نحو تقدمه معه المقاطع خطاباً عن شئ آخر غيرها ، يقع خارجها ، بمعنى أو بآخر .

ولكن يأتى المقطع الرابع بنمط مغاير من الخطاب ، يتحول معه توجه ضمير الشأن ، ليضع التركيز على المخاطب ، فقراً :  
يا سيقن عذراً فأنا أتكلم بالأثام لأن الألفاظ العريانة  
هى أقسى من أن تلقيها شفتان

لكن الأثام اللطيفة في الأسما

كشفت جسد الواقع

وبدت كالصديق العريان .

(صلاح عبد الصبور ١٢/٢٢٥)

هنا ، لا يتحدث المقطع عن الرموز الكلى ، المدلول الذى يقع في الخارج ، وإنما عن طريقة الترميز نفسها . صحيح أن

ويمكن للبيان ، من المنظور الثانى ، أن يقول :

«إن بعض الكلمات لتكتسب في عنى أحياناً صفات الكائن الحي ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتوى فيها عوالم كبيرة ، وورى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذى حبس فيه المغرب أو الجنى الذى هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تتأخر وتعرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذات ، وليست غيباً عليها . وهى أحياناً رموز ومفاتيح لأشياء نسبت ومامت وترسبت في أعماق الروح ، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق ، أو أننى أفتنى أن تكتسب هذا الوجود .

( البيان ٢٠/٣٩٥ - ٣٩٦ )

ولكن هناك احتمال أن تصبح اللغة ، في المنظورين ، صليب الأنا المحدثة بدل سيفها ، أو تصبح سجناً لوهيها بدل أن تكون نتاجاً له في علاقته بملفه . والفارق بين لغة تدمير نظام الثقافة في هذا السياق ، و « سحر المائلة » ، بالمعنى الذى قصد إليه فريزر ، فارق كالشجرة ، يمكن أن يعبره الشاعر في شطحة من رياضيات القلب ، دون أن يتبته ، فيهدر ما يشبه « الدمية السحرية » التى يحبسها البدائى عدوه ، كما لو كان تدمير المشبه به يؤدى إلى تدمير المشبه ، فينفخ البدائى من هدوه بوهم المشابه وليس بسحر فعل الملاسة ، والفارق بين اللغة التكيان الرمزية واللغة النضى فارق أكثر مراوغة ، ربما ، ولكنه فارق يمكن أن تترافق عليه الأنا المحدثة ، عندما ترى في الحرف « السيد والمولى » كما نقرأ في شعر البيان ، فتعاضد هذه الأنا « اللغة الصلعاء » ، لصير وجود هذه الأنا شكلاً ، و «الشكل وجوداً في اللغة العذراء » فيصبح وطنها النضى ، و «متفاهها الكلمات ، مجرد الكلمات ، وليس الوطن - العالم » .

٣ - ٤ ولكن الاحتمال الخطر ، في المنظورين ، يمكن أن يجنثى عندما تصبح اللغة نفسها موضوعاً للتأمل ، في نوع من جدل الحوار الدائم ، أعنى الحوار الذى يدفع اللغة إلى تأمل نفسها في القصيدة ، بواسطة وعى الأنا المحدثة ، لتعقل اللغة الواصفة شطط اللغة المرصوفة ، أو تفهم سرها المراوغ الذى يجعلها صليباً لا سيفاً . وبذلك تنقل إلى المستوى الثالث من خطاب القصيدة المحدثة ، في علاقتها بقارئها .

وفي هذا المستوى ، لا تكف القصيدة عن التحدث إلى القاري عن غيرها ، ولكنها تتحدث عن نفسها ، في تشابهاً ذلك ، بطريقة تميز عما قابله من المستوى الأول ، ذلك لأن تحدث القصيدة عن نفسها ، هنا ، يصف الكيفية التى صنعت بها القصيدة ، أو يلقى الضوء المباشر على الكيفية التى ينبغي أن تقرأ بها . كان القصيدة ، في بعض تجليات هذا المستوى ، نص مسرحى ينطق السلام بطريقة ، ولكن تتخلله مجموعة من التعليمات و «تحدد الكيفية التى ينطق بها ، وتحدد الكيفية التى

لئى قصيدة يكتب

المزج عتوم فى زجاجة

واللسان عتبة جففها الكحول ؟

(سملى يوسف ٥٢)

لئال الجواب من منظور لغة الموضوع :

هكذا تتعلم

أو تتكلم

أو تنتسلى للشجر .

ولكن يصيح الجواب وجها للسؤال ، بالقدر الذى يصيح فعل التكلم قرين اللسان وفعل الكتابة .

وإذا مضينا عن هذه القصيدة إلى « كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة » ، واجهنا الفاعلية اللاتعة لما بعد اللغة ، أو ما بعد الشعر . فالقصيدة تتحدث عن القصيدة ، لتصبح القصيدة إجابة عن السؤال الخاص بكتابة القصيدة ، وبطريقة يصبح فيها الواسف موصوفاً والموصوف واصفاً . وبالقدر نفسه يتحول الواسف والموصوف إلى صغيرة دلالية ، تومىء إلى ذات تصل بينها وصل الجدل - فى الطرف الأخرى نحن إزاء « الأخضر بن يوسف » ( الفناح - القرن ) الذى مرت عليه ستة أيام بلا نوم ، ولا أسدقاه ، ولكن تأتى القصيدة التى تتحدث عن نفسها فى اليوم السابع ( لاحظ المفزى المضمّن للرقم ) . وفى الطرف الأول نحن إزاء القصيدة التى تتحدث عن كيفية كتابتها ، من حيث هى ممكنة تجرّية وجود ، ويحث عن هوية ، وتأكيد موقف ، وتعلق كون لا يكتمل فى اليوم السابع ، كما حدث فى « العهد القديم » .

ونقطة البداية ، فى عهد القصيدة الجديد ، هى صعوبة الكتابة « استحالة امتصاص العالم فى بيت اللغة ، وبالقدر نفسه استحالة هذوّه اللهن وسكوته فى بيت هذا العالم . ولكن الكتابة تصبح سيرة ، هونا ، عندما يستطيع اللهن التركيز على شيء ما لحظة ، أو رجفة ، أو ورقة عشب .

والأهم من هذا كله : كيف يتلى

النهايات مفتوحة دائماً ، والبدائيات مغلقة ؟

[ سملى يوسف ، ٦٢ ]

ليس سوى التعلّق فى اللغة ، ووصف اللغة براسطة اللغة ، لتصبح اللغة هى العالم وبيت العالم فى الوقت نفسه . والموصوف هو اللغة الكلمات ، واللغة الأشياء ، واللغة الموضوعات ، واللغة الذاكرة . والواسف هو اللغة الفعل ، واللغة التى تدخل فى عناصرها لتصيح إليها ، واللغة التى تمسك الكلمة بفتة لتصنع منها علفة .

وإذا اكتمل القطع الأول انسرّبت قوة لا يعلم السهمن

هناك إشارة ، فى القطع ، إلى جسد الواقع ، ولكن التركيز كله لا يتوجه إلى « جسد الواقع » فتصبح اللغة وإمرة له ، بل يتوجه التركيز إلى الكيفية التى تعمل بها اللغة ، أى الكيفية التى تتحول بها « الألفاظ العريانة » إلى « أمثال » ، فالتركيز - فى القطع - على نظام الترميز وليس على الرموز إليه . ويقدر ما يؤدى هذا التركيز إلى كشف سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه الرموز التمثيلية ، تؤدى لغة المقطع وظيفة ما بعد شعرية ، تصف بها القصيدة لغزها الدلالى .

وقد تؤدى هذه الوظيفة ( ما بعد اللغوية ، أو ما بعد الشعرية ) دوراً أعقد تركيباً مما فى قصيدة صلاح ، فتصبح عنصراً أكثر مروافة فى هيئته ، فى البنية المعقدة للقصيدة نفسها ، على نحو ما نجد فى قصيدة محمود درويش « بين حلمى وبين اسمه كان موق » حيث يقدم التركيز على نظام الترميز ما يشبه أن يكون أساساً لفهم ثلاثية « الحلم » و « الاسم » و « الموت » ، وبالقدر نفسه ثلاثية الضمائر التى تنطوى عليها القصيدة . ويبدو الأمر ، فى هذه القصيدة ، كما لو كان التركيز على « الاسم » هو « المنصر المهنى » الذى يفسر مستوى العلاقة بين الحلم والموت ، ومستوى العلاقة بينهما مما وبين الكلمة التى يطلّنها الشاعر « فخرًا » :

لم أسجل تفاصيل هذا اللغاه السريع . لأحاول شرح القصيدة كي أفهم الآن ذلك اللغاه السريع ، هى الشيء أو ضده ، وانفجارات روى هى الماء والنار . كتبا على البحر غشى على الفرق بين . . . وبين وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم . كان اللغاه سريعاً .

(محمود درويش ، ٤٩٣)

قد نقول إن الإشارة المروافة تركز على الوطن ، أو المرأة - الوطن ، فى النص ، ولكن الوظيفة ما بعد اللغوية (أو بعد الشعرية) تقلب بعد هذه الإشارة ، على نحو تصبح معه اللغة أقرب إلى الواسف والموصوف ، فى القصيدة : الواسف لذات هى الشيء أو ضده ، والموصوف الذى يصبح موصوفاً للوصف ، فيندو للماء والنار مما . ولكن يتحول الموصوف إلى واصف ، ليفيد الفرق بين الواسف والموصوف شيئاً أقرب إلى أن يكون « هو الفرق بينى وبينى » .

ومن المهم أن نشير ، فى هذا المستوى ، إلى تجارب سملى يوسف اللاتعة وحسب أن أشير - إشارة سريعة - إلى قصيتين فحسب ، من ديوان « الساعة الأخيرة » حيث نواجه فى الأولى - البستانى - هذا التقابل الحاد ، حتى من المنظر البصرى ، بين لغة الذات التى تتحدث عن البستانى « منذ أن كان طفلاً » ولغة الموضوع التى تتحدث عن « فلسطين » و « ميلوى بلعيلس » . ولكن يتبادر التقابل الحاد شيئاً فشيئاً عكس « القنفذ » ليصبح الطرفان صغيرة واحدة ، فىأتى السؤال من منظور لغة الذات :

قد تقول إن الوعي بالتحول هو ما يميز «المحادثة» عن غيرها من الاتجاهات المضادة لها، ولكن خصوصية هذا الوعي تقترب بإشكاليته، وإشكاليته تقترب بإدراكه التفرع للحظة تاريخية، يتحول فيها كل شيء، ويفر منها كل شيء، ويتمزق طرفاها بين الزمان الذي كان والزمان الذي سيكون.

إن هذه اللحظة نوع من الزمن الثالثة وفي تزامم الأعداد والمصور، «إذا استخدمنا دوال البياض» [١٦٧/٢]؛ فهي اللحظة التي يتقلب فيها الوعي بين الشيء ونقيضه، أو يتزامن فيها الحلم مع اليأس، في مرحلة من المراحل يفقد معها التاريخ قابلا حكمي الإعدام والبراءة «البياض» [١٨٨/٢]. إنها لحظة «المابين»، لوواصلنا استخدام دوال البياض؛ اللحظة التي تقع «ما بين تاريخين وطائين» [١٠١/٣] ليصبح وعي الأنا المحادثة - كمالها - أشبه بالليل المسكون بحسي شيء ما:

يأتى ولا يأتى، لآراء مقبلا نحوى، ولا لآراء  
تشير لي يدها،

من شاطئ الموت الذي يبدأ من حيث تبدأ الحياة .  
[البياض ٩٨/٢]

قد نسمي هذه اللحظة «لحظة الحرقاة»، لو استخدمنا دوال أدونيس، بشرط أن نفهم «لحظة الحرقاة» بوصفها لحظة تحول التاريخ، في الوقت الذي يقع «بين الرماد والورد»، كما لو كانت ساعة الشك العظيم قد أتت، وغسلت العقول قد حلت، لينشط الوعي بين رفضه ما هو كائن وحلمه بما يمكن أن يكون، عمقا «في مفارق الفصول» التي تبدو كأنها انكسرت، أو تدابرت «لتولد من جديد، أو تضعف إلى الأبد».

وتتجاوز الأزمة، بقدر ما تعتمد أو تتقاطع أو تتصارع، داخل الوعي، في هذه اللحظة: «الزمن المنكسر المخلوع، والزمن الآتي كالزلازل، والزمن الطالع من خيرة الأجيال، والزمن القاعد في الأبواب مثل حجر، والزمن للشقق المدعونه بالنسم الباري أو الطاعون، والزمن الهائم بين الإحصار والريان، والزمن الذي يكبه القتل والإرهاب والعسس».

ويسقط الوعي الحدث في حباله هذه اللحظة، كأنه واقع في كمين، تتجاذبه أصوات الماضي والحاضر والمستقبل، لو استخدمنا دوال صلاح عبد الصبور، بالقلق الذي تتخاطفه آلاف من صور الأحلام المرة والحلوة. تقتسم جميعها الوعي، في وقت واحد، كإحصار لا عبدا، أو يتهمل؛ ليصبح الوعي غنيا بالإحساس إلى حد الرفعة، مرموا بالزوى إلى حد الرفعة، فيسقط هذا الوعي، ولا شيء يبعثه، في ليل غيف:

أه،  
ليس هو الليل،  
بل الرحم،

مصلدها، ولكنها قرينة تحطيم اغتراب الواسف عن الموصوف، وتحويل كلا الطرفين، في جدل الصنع، أو حوار، إلى جدلية يتسبب معها الذهن إلى «الثقة الضالة» وعندئذ يظهر وزن جديد، أو اللاونز:

الأمر لا يهم كثيرا . عندما يتعد الأخضرين يوسف  
عن الأرض يفقد قواه . هكذا يظل جناحه مشلوشا  
بغيط سائب . خيط يحس وجه الأرض .

[سعدى، ٦٤]

هذا الخيط السائب هو اللغة مرة أخرى. وهو يتسبب ليؤكد التباعد الذي يحقق القرب، لتتفى اللغة اغتراب ذاتها عن موضوعها، وتتفى اغترابها الواسف عن غرابية الموصوف، تفقد القدرة على أن «لا تسكن في كلمات اللغز حين يضيق البيت»، وأن «تبحث بين تراب الوطن الغلاب عن خافك المغلوب».

وعندئذ، يسكن العالم - هونا - في بيت اللغة، ويسكن الذهن - إلى حد ما - في بيت العالم، فيبدو الشعر الأبيض أسود مرة أخرى برغم الشيشوخة، لكن على نحو مؤقت فحسب. ذلك لأن الاغتراب بين الواسف والموصوف مازال قائما في قلب اللغة، وقلب الشاعر، وقلب العالم. وأول خطوة لنفيه هي تقبله، وتحويله إلى شيء قابل للتأمل، قابل لأن يسكن لغة القصيدة المحدثة التي تنطفئ وتأسر، لأن هذه القصيدة لا تتحرك إلا مع السؤال الذي يلح على وعي «الأنا المحادثة»:

... سأبدأ، لكن أين؟ من أين؟ وكيف أوضح  
نفسى ويسأل اللغات؟ ههلى التي أرفض منها  
نحوئى/سأزكيها وأحيا على شفير زمان مات أمشى  
على شفير زمان لم يحى  
غير أننى لست وحدى .

[أدونيس، ٦٠٩/٢]

٤ - ١ هذا السؤال نفسه، كالإجابة عنه، ينطوى على شعور حاد بالهوة بين الواسف والموصوف، وبالمسافة التي تفصل بين الشاعر واللغة، وتتصل بين اللغة والعالم، وبين العالم والوعي. وهو شعور يتجلبب - في حده - مع إحساس الأنا المحدثة بانفصال لغتها، وتمزق عالمها، وتوتر وعيها بين ما كان، في زمان مات أو يموت وما يمكن أن يكون ابتداء لزمان لم يحى. وليس هذا الشعور وذلك الإحساس، في آخر الأمر، سوى جانب من وعي إشكالي، تتعرف به «الأنا المحادثة» وقوعها في أسر لحظة تاريخية، متدبرة الأزمة، هي اللحظة التي تغدو، من منظور هذا الوعي، وقتا بين الرماد والورد:

تنطفئ فيه كل شيء  
يبدأ فيه كل شيء

[أدونيس، ٦٠٨/٢]

القبور ،  
الغابة .

[ شجر الليل ، ٤٧ ]

وعندئذ ، يتدابر طرفا اللحظة في الوعي نفسه ، ليقسم الوعي بين الرحم ( منبت الورد ) أو القبر ( مجتمع الرمال ) ، أو بين طرق الممكن ( الحلم/ اليأس ) اللذين يستدير بينهما الزمن الحاضر كالعنابة .

في الطرف الأول ، يتماثل « زمن الحق الضائع » مع زمن « الأحياء المرق والمروق الأحياء » ، ليفدو كلاهما زمنا لا يعرف فيه مقتول من قاتله وحق قتله ، في « عصر ملثاق ، قلس ، وضيق » [ صلاح عبد الصبور ، ٤٨٧/٢ ] ، ندنو فيه من المحطور ، كي « ثوبت بعد أن ندنو لحظة الرعب المريع والتروع المريع » [ ١٥٣/١ ] وإذا وقع المحطور ، أطلق المقتول شهادته - « الشر استولى في ملكوت الله » - أو نبوته :

ورعب أكبر من هذا سوف يحى  
لن يتجسّم أن تمصصوا منه بأعلى جبل الصمت  
أوبيطون الغابات .

[ ٨٠٥-٨٠٦ ]

وفي الطرف الثامن ، يستدير الوعي عن حياة :

... تجرّب كيف تقلّد

صورتها في الزمان البعيد القديم

[ شجر الليل ، ٦٦ ]

إلى زمن لم يوجد بعد ، يتخلص من شرك الحاضر ، أي يتخلص من هذا الوقت « الملقود بين الوقتين » [ ٨٤٤/٢ ] ، فيهل نبي يحمل سيفا ، يحيط في منتصف الليل :

في منتصف الوحشة

في منتصف اليأس

في منتصف الموت .

[ ٨٠٨/٢ ]

ولكن يظل الوعي المحدث معلقا بين هذين الطرفين ، في انقسامه ، فالأقصى قد سقط ولم يسقط ، والحاضر وتر مشدود بين نقضين ، فيظل الوعي معلقا في « المابين » أسير اللحظة التي يتسنى فيها التاريخ ويبدأ ، معلقا بين حكمي الإعدام والبراءة .

وبقدر ما ينتهي التاريخ ليحت لفضه عن بداية ، في هذه اللحظة ، يتقاطع بعضه مع بعضه ، ويتداخل فيه كلام المازم وصوت المهزومين ، وصوت اليأس وصوت الحلم . ولكي يتدهم صوت الحلم تعود « الأنا المحدث » إلى الماضي ، متاملة أصدائه وشخصياته ، بالأفمنة والرايا ، مراقبة الاتصال والانفصال بينه وبين الحاضر ، بالإشارة والتضمين ، باحة عن عناصر التحول الكامنة ، في أسطورة البعث التي ينظر عليها

هذا الماضي ، لملها تتكرر في المستقبل . ولكن الأنا المحدث ، في ثنائيا ذلك كله ، تسقط الحاضر على الماضي ، على نحو يتكرر فيه انقسام وعيها ، لتواجه انقسام الوعي الذي يلوح بالتاريخ ويفر منه ، وانقسام الوعي الذي يدور التاريخ ويحييه في الوقت نفسه ، فيظل التاريخ ، مع هذا الانقسام ، تاريخا مفتتا .

قد يولد هذا التاريخ من جديد ، من منظور الحلم - الورد ، كما تولد العنقاء فتية من رمادها ، لو استخلصنا دوال أدونيس ، أو كما يعود المسيح بعد صلبه ، لو استخلصنا دوال السياب ، أو كما تعود الثورة المستحيلة من هجرتها في الفصول ، محتومة تظهر في السياه ، لو استخلصنا دوال البياتي ، فيعود الوجود لدورته الدائرة :

النجوم لم يبقا

والظهور لأصواتها

والرمال للارباب<sup>(١)</sup> .

وعندئذ ، تستدير « مزالة الوقت » إلى الشروق ، لو استخلصنا دوال أمل دنقل ، لتحمل « شارة الزمن القادم المستجاب » ، في الحلم - الورد ، مع الهلال الذي يستدير :

كمثقال قد أحرقت ريشها

لتظل الحقيقة أبهى

وترجع حلتها - في سنا الشمس - أزهى

وتفرد أجنحة الفهد

فوق مدائن تبهى من ذكريات الحراب .

[ أقوال جديدة ... ، ٣١ ]

فيصبح الحاضر المستحيل ، الرمال ، عرضا من الأهراس التحولة « مفرا من مفارق الفصول » ، جانبا من حركة دائرة كوزنية ، لانهائية ، مطلقة ، يدور معها التاريخ بين الرمال والورد ، والجبدب والخضب ، والسوت والبث ، والليل والنهار .

وقد يتقطع هذا التاريخ كما يتقطع الخط المتصل ، من منظور اليأس - الرمال ، فتتخى الدائرة ، ليحل عليها الامتداد الألفي لحركة القطارات التي ترحل بين قضيين : ما كان - ما سيكون ، لو استخلصنا دوال أمل دنقل . ولكن تتحول الحركة إلى ما يشبه التيه ، المتماكس ، فيتأكل كل شيء :

تتأكل العيون

تتأكل الليالي

تتأكل القطارات من الراح والغلو .

[ تعليق على ما حدث ، ٩١ ]

ويفر كل شيء ، ككلاء الذي لا تحسكه اليد ، أو الحلم الذي لا يتنى على شرفات العيون . وينسرب الشك في وصول القطارات ، أو وصول المسافرين ، ليصبح المؤكد الوحيد ، في

الحركة الأفقية المتعكسة ، في هذا التيه المسدود ، شيئا من قبيل :

والسياه رماد ، به صنع الموت قهوته  
ثم ذرقه كي تنتشف الكائنات  
فينسل بين الشرايين والأفتنة  
[ العهد الآتي ، ٤٥ ]

وعندئذ ، تستدير « مژولة الوقت » إلى الغروب ، كأنها تستدير « في الطريق الذي يتراجع » ، لكنها تظل معلقة ، كالسلس ، في « زمن يتقاطع » ليس « عصر من المريع » أو « عصر من الاضطراب » ، لو مضينا مع دوال أصل فخل ، كأننا إزاء « الزمن المنفوق في دموعات الجنون » ، أو الوقت الذي :

بين أن يترك الورقة الغصن  
حتى تلامس أطرافها حافة الأرض .<sup>(٢٧)</sup>

ولا يختلف المنظور الأول للتاريخ ، حيث الزمن الدائري للحلم ( السورد ) دلايا ، عن المنظور الثاني ، حيث الأفق المسدود للقطارات الهائمة بين الرواح والغدو ( الرماد ) ، ذلك لأن مجاور المنظورين للتقابلين ، مما ، ينطوي على دال يشير مدلوله إلى وعي إشكالي ، وعي تتجلى خصوصيته في الكيفية التي يحول بها اللحظة التاريخية التي يعاينها إلى « رؤى عالم » ، يتمزق بين تقاضيه ، في حال ينطوي فيه فعل الرؤى على شيء أقرب إلى « اللحظة المدمرة » ، لو استمرنا بعض دوال أحمد حجازي ؛ أعنى لحظة التوحد المرفقية المخيفة التي يصبح فيها الوعي مملقا في الهواء ، بعيدا عن ملجأه الأول ، في الزمان الذي كان ، دون أن يدرك بعد ملجأه الثاني ، في الزمان الذي سيكون ، وليس هناك ما يمسك بالوعي ، أو يستند . كأن هذا الوعي « لأعب سيرك » قبيل سقوطه القتالة بين الحبال . « فيجهد الرعب على الوجوه » ، أو تنفخس « الصرخة في الليل » . [ أحمد حجازي ، ٥٢٧ - ٥٢٨ ] وتسقط الرؤى « المولية » على الوعي ، في هذه اللحظة المدمرة ، لتغدو سدا يحول بين الوعي وخلاصه ، كأنها حائط السسم الذي يسقط بين الأرض والنجم :

وبين الدم والورده  
وبين الشعر والسيف  
وبين الله والأمة  
وبين شهوة الموت  
وشهوة الحضور .

[ كائنات ملكة الليل ، ١١ ]

إن أشربة من عصور خلت تتقاطع مع أشربة من عصور تأتي ، في هذه اللحظة المدمرة ، ترسم مفرقا وتواصل الرحيل ، لتعود فترسم مفرقا آخر وتكرر الرحيل فيحار الوعي بين الحافز ، بقدر ما يتمزق بينها . « والزمن الحاضر للمستحيل

يلغ على الوعي كالأفول ، كالخطية - لوواصلنا استخدام دوال أحمد حجازي ، لفظل زمتا متفصلا ، « يتردد بين مداريه ، كالقمر العري » [ كائنات ، ٥٢ ] والإبداع المعلق في حباله هذا الزمن ، كالوعي المعلق في هواء هذه اللحظة المدمرة ، يدور كلالها في إيقاع ركض جنون ، « في التزاويم التي لم يكشف إيقاعها الصعب » ، مستظرا نهاية قياسته ، لعل دمه يعود إلى الشروق ، فواشه ترف فوق مقبرة ، أو وردة تزهري في الحجر .

ولا مفر من مواجهة هذه « اللحظة المدمرة » وتمزق الوعي فيها ، بين الملجأ الذي كان ولم يعد كائنا ، والملجأ الذي قد يكون ولكن ما من أحد يعرف أين والتكر الذي قد يراوغ به الوعي هذه اللحظة ، كالحرب الذي يعوق به الإبداع نفسه ، أحيانا ، لا يؤدي كلالها إلا إلى غمط أصعب ، في حباله الدمار ، خصوصا عندما تثبت « اللحظة المدمرة » لتصبح زمتا واقفا ، زمتا حاضرا مستحيلا ، « بتعماد فوق مدى الزمن الأفي » ، فيسقط كلالها على الوعي ، كأنها التنذير الأخير :

ستظل تآرجح بين الزماتين  
لن تستطيع استمادة وجه أبك  
ولن تعود هذا القناع البديل

[ كائنات ، ١١٩ ]

فلا يبقى للوعي ، مع هذا التآرجح ، سوى أن يبدأ من جديد ، بعد كل انقسام وانفطار وتمزق ، وانفصا وانفصلا ، شاكا وسائرا ، باتسا وسائلا .

٤ - ولا سبيل أمام الوعي المحدث ، عندئذ ، إلا إعادة طرح الأسئلة الجذرية كلها ، مرات ومرات ، ليتعرف الإيقاع المستحيل للتزاويم التي يعيشها والأقاليم التي يتجول بينها ؛ أقصد الطرح الذي لا يقنوه فيه السؤال مجرد استفهام ، بل طراز وجود وتعرف هوية . إن هذا الوعي لا يتعرف نفسه ، ولا يدرك التحول الواقع في زمته الحاضر المستحيل ، ولا يحاول أن يحمي نفسه من الجنون أو الانتحار ، ولا يسهم في تأسيس زمته الآتي ، إلا بالأسئلة التي تجرحه تثيرته ، والأسئلة التي تدمره لترجمه ، والأسئلة التي تدق باب الحال الصامت لتنتفض ، الأسئلة التي تقول :

- هل للأرض كتب  
لا تكتبه اللغة المجنونة ؟

[ كتاب الفصائل ، ٨٤ ]

إن مثل هذه الأسئلة - وغيرها كثير - علامة تمزق الوعي المحدث وانقسامه ، علامة رفضه وانفصاله ، في لحظة تاريخية ، يريد فيها هذا الوعي وصلا آخر ، يقنوه قلندا على أن يدخل من جديد في سفر النشأة والتكوين .

وعندما يدخل الوعي المحدث ، في هذا السفر ، تتولد

المستقبل ، في « العهد الآن » للزمن الآن ، بالتجمين الوضامين على كفيه - الحرية والعدل :

حلم قد لا نشهده ، خلجان قد لا نرسلها  
رغم غيبنا للعداثة النائمة يطن الخلجان  
رغم أحييتنا ، وضعا الفضة في الشباك ، ونأمو في  
اطمتنان  
في أعينهم ذكرنا كملانة رحلوا كي يأتوا بالند  
كي يأتوا بالمستقبل .

[ صلاح عبد الصبور ، ٧١٨/٢ - ٧١٩ ]

- مائلتي أبقت عليه النار  
من يقي ، وأتنام ، وتاريخ عمرى  
ما الذي ينهي عروري طريا  
في رمد الطرح الحادى بصدى ؟  
[ خليل حاوي ، ١٢٤ ]

- ما هذا التاريخ ، أخرج أم سكين ؟  
أهو التباس إيقاع أم اشتقاق ؟  
[ أدونيس ، كتاب القصائد ، ٢٧ ]

- ما سر هذه التماسه العظيمة ؟  
ما سر هذا القزع العظيم ؟  
[ صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، ٥١ ]

- هل أرفع صوتي  
أم أرفع صيخي  
ماذا أختار ؟  
[ صلاح عبد الصبور ، ٥٤٧/٢ ]

- أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى  
أم أنها هناك ؟  
[ أمل دنقل ، البكاء ، ٩ ]

- .. كيف أجزئ  
لأحسن ببعض الكون المختل ؟  
[ صلاح عبد الصبور ، ٣٠٠/١ ]

- هل ندور حول المهدي أم حول النحد ؟  
وهل نتجه إلى البمين أم إلى اليسار ؟  
وهل نسير إلى الوراء ، أم إلى الأمام ؟  
وكيف نضبط نفوسنا لإيقاعاتها ؟  
[ كتاب القصائد ، ١٤٣ ]

- ما الذي يقدر أن يفعله الشعر لتاريخ يتم ؟  
[ كتاب القصائد ، ٤٨ ]

- كيف يضي إلى كوكب ليس يعرفه ؟  
هذا التراب الجميل ، التراب الموه بالنفس ، من أين

« عاصفة شعرية » ، تقتحم الحاضر المستحيل « الموشل  
بالإيهاب والمف » ، فتتحم الأعراف الموروثية في وعي  
القراء ، لتحطم حدود اللياقة ، والألفة ، والعرف ،  
والمشكلة ، والتناسب ، والوضوح ، والبرقة ، والمعاطفة ،  
فتحطم حدود الاتزان ، والقبول ، والإدعان ، والتسليم ،  
والخدر ، والروحم ، والتكس ، والصدأ ، تلك الحدود التي  
يحطمها شاعر من نوع متميز ، هو الشاعر النبي للجنون ، الذي  
يأتى :

في زمن الولادة العسيرة  
والموت والثورة والحصار

[ البيات ، ١٥٥/٣ ]

وهو الشاعر « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » المخادع  
المخدوع ، الذي يشدو قابضا ومنها ، أو يباحث في القصول  
والطرقات ، ليعيد حلم « العقل » إلى عالم « النقل » بعد أن :

أصبح العقل مغتربا يتسول ، يقدفه صبية  
بالحجارة ، يوقه الجند عند الحدود ،  
وتسحب منه الحكومات جنسية الوطن ، وتدرجه  
في قوائم من يكرهون الوطن .

[ العهد الآن ، ١٧ ]

ويقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوبا في اندفاع الأسئلة ، ناظيا  
دماره الذان بالسؤال الذي يفرغ أبواب المستقبل ، يظل هذا  
الشاعر عدثا بطريقته الخاصة . ويقدر اللحظة نفسها شرطا من  
الشروط التوضيحية للحدائث الشعرية . ذلك لأن الحدائث  
الشعرية - كالحدائث الأدبية التي لا تنفصل عنها - قريبة زمن  
متوتر متحول ، ينطق الوعي المحدث فيه خصوصية اللحظة  
التاريخية التي يعيشها ، بوصفها لحظة لانظير لها ، كأنها انقلاب  
كوني أو انكسار شامل ، يتغير معها ويها اتجاه التاريخ .

ويقدر ما يظل الوعي المحدث محافظا على نقاء رفضه الحلول  
المجاهزة ، مؤمنا أن النسبية صفة محايث في صنعه ، وأن البحث  
والسؤال هما المحرك الأساس لهذا الصنع ، يظل هذا الوعي  
محافظا على حدائثه ، مؤمنا بسرهما الذي لا ينطوى على انتصار  
نهائي ، بل على صراع دائم للإنتصار على الانتصار نفسه . وهذا  
هو معنى ما يقال من أن الحدائث « لا تستبدل بالأسلوب الرسمي  
السائد الذي تتردد عليه أسلوبا رسميا آخر ، لأنها تتكرر لنفسها لو  
فعلت ، فتزحف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحدائث  
نفسها بوصفها معضلة تتألى على الحل تنظيرا ، ولكنها تنطوى ،  
على إدماج وجدلية خفية . وتتبدل هذه المعضلة في أن الحدائث  
تصارع إلى الأبد ، ولكنها لا تنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع  
حتى نفسها ، بعد فترة ، لكي تنتصر »<sup>(٢٧)</sup> ، وذلك هو التحدى  
الأصعب الذي تواجهه الحدائث ، في الشعر العربي المعاصر ،  
ليتحقق حلمها ، وتكتشف خلجانها ، وتسهم في تأسيس مدن

- من أين لحيء ، وكيف أجهد للكلمات الجنس ،  
وللغة

الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

[ كتاب القصائد ، ١٤ ]

بأنه ، من أين يقتاده للمتعاب ؟

[ قصائد أتل صمنا . ٣٠ ]

- لغة الأسطورة

تسكن فى فئس الخطاب الموهل فى غابات اللغة  
العفراء

فلماذا رحل الملك الأسطوري الخطاب

[ البيان ، ٤٤٣/٣ ]

## الهوامش

راجع :  
Theo Hermans, The Structure of Modernist Poetry, Croom Helm, London 1982.

(٧) راجع « تمارضات الحديثة » ، سبت الإشارة إليه .  
Stephen Spender, The Struggle of the Modern, Hamish Hamilton- (A)  
ton, London 1963

والقسم الخاص بالمعاصرين والحديثين مرصود ضمن كتاب  
Irving Howe, op. cit 43-49.

(٩) للترجمة الكاملة لهذه القصيدة الالفة ، راجع عبد الغفار مكاوي ،  
ثورة الشعر الحديث ، من بوتلير إلى العصر الحديث - الهيئة المصرية  
المعلمة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٣٣٢/٢ - ٣٣٩ . والكتاب -  
مجلديه ، الدراسة والمختارات - أفضل مدخل عربى متاح لتعرف  
شعر الحديثة الأوربية .

(١٠) لكن تتمثل تأثير طريقة إليوت فى « التضمين » ، التى انسربت من  
هذه القصيدة ، كما انسربت من شقيقاتها ، إلى حدالة الشعر العربى  
المعاصر ، يتكفى أن نأمل هذا المقطع لصالح عبد الصبور ، من  
قصيدة « لحن » :

جارى لست أميراً  
لا ، ولست لضحك المراح فى عصر الأمير  
●●●

أنا لا أسلك ما عالا كفى طعاماً  
ويشفيك من التمة تقاح وسكر .

(١) راجع :  
Malcolm Bradbury & James McFarlane, Modernism, Penguin,  
London, 1983, p. 19.

(٢) راجع لصاحب هذه الدراسة ، تمارضات الحديثة ، فصول ، العدد  
الأول ، المجلد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ٧٤-٨٦ .

(٣) راجع عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، قضايا وطوابعه  
الفنية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٩-١٦ .

(٤) راجع إسماعيل عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة ،  
الكويت ١٩٧٨ ، ص ٧ .

(٥) راجع :  
Irving Howe, The Idea of the Modern in Literature &  
Arts, Horizon Press, New York 1967, pp. 11-40.

(٦) بحسب الأمر ، من منظور هذا المستوى الشائ ، أن نميز - فى دراسة  
لاحقة - بين أسئلة منهجية ، تلتقى وتتصارع داخل نظام الحديثة  
الأشمل ، كما يحدث فى دراسة الحديثة الأوربية نفسها ، حيث يقع  
التمييز بين Modernism والModernism ، حل أساسى من النقط الفارق  
الذى يميز نسفا عن نسق آخر ، أو بنية عن بنية أخرى .  
ويقدم « ثيو هورماتز » مشروها منهجياً مفيداً ، فى هذا الاتجاه ، للتمييز  
الديكارون والميتكرون بين الأنسقة المتنايرة آنياً والمتعارضة تماثلياً ،  
بحسب عن الخصائص النفسية التى تحدد النمط الفارق (Modernist) فى  
شعر مالرميه وأبيل نير وإزرا باوند وماكس ياكوب وبيروغرى وجورج  
فراكل ، فتشيز بينه وبين شعر الرمزية السابق الذى يتسمى إلى غط  
« الحديث » (Modern)

(٣٦) اللغة ، دائما ، هي أول ما يلتفت إليه إلى الحداثة الشعرية ، وهي المدخل الذي يفتح على الفن اكتشاف خاصيتها النوعية ، حتى في الدراسات التقليدية لنظرية « التعبير الوجداني » النقدية ، كدراسات موزيس بورا ، راجع على سبيل المثال :

C.M. Bowra, The Creative Experiment, Macmillan, London 1967, p.2.

(٣٧) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٧١ .  
(٣٨) Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics, in T.A. Sebeok, Style in Language, Cambridge, Mass. MIT Press 1964, p. 356.

(٣٩) Victor Erlich, Russian Formalism, The Hague, Mouton 1965, p. 77.

(٤٠) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١٥٣ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٤١) أنشد للمفرد الصوفي الذي يطفئه هذان السطران :  
أحب كثيرا / احضر قليلا  
لكن أسطر ولا أحب . ( راجع : مفرد بصيغة الجمع ، ص ٢٣٦ ) .

(٤٢) أحمد عبد المطلب حجازي ، كانتات ملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٣١ - ٣٢ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٤٣) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٤٥٠ .

(٤٤) راجع لصاحب هذه الدراسة : الصورة الفنية في التراث الشعري والبلغوي ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٦١ .

(٤٥) راجع :  
Dave Laing, The Marxist Theory of Art, The Harvester Press, Sussex 1978, pp. 58-60.

(٤٦) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٥٩ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٤٧) Irving Howe, op.cit, pp.83-96.

(٤٨) أحمد عبد المطلب حجازي ، ديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١١٣ وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٤٩) R. Jakobson & M. Hall, Fundamentals of Language, The Hague, Mouton 1973, p. 81.

(٥٠) قارن ذلك بالتصنيف التال لجون ليونز حيث يقول :  
تتضمن مسا بعد اللغة Metalanguage عبارة ، الكلمات التي نستخدمها لتحديد عناصر لغة الموضوع ( كلمات ، أو أصوات ، أو حروف .. الخ ) بالإشارة إليها ، كما تتضمن عددا بعينه من المصطلحات التي نستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر ، أي العلاقات الخاصة بكونية تأقدها في تشكيلات تصنع بجلا وعبارة وما أشبه ذلك . راجع :

John Lyons, Semantics, Cambridge University Press, London, 1977 Vol.1, pp. 10-11.

(٥١) أمل دنقل ، أقوال جديدة عن حرب البسوس ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

(٥٢) أمل دنقل ، أوراق الغرة A - الحقبة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٤٧ ، وراجع ص : ٤٩ : ٦٥ : ٦٧ .

(٥٣) Irving Howe, op. cit, p. 13.

حيث يتلاعب صلاح عبد الصبور بتضمين إليوت الأصل ، مضيفا إليه دلالة جديدة تنصرف إلى « أمير الشعراء » ( شوقي ) ، وموازنا بينه وبين تضمين آخر من شكسبير بين صين « حملات » ( الأمير ) وبين « جوليت » الأميرة الأخرى في مسرحية شكسبير المعروفة ، تلك التي تقول على لسان جارة العاشق ، في قصيدة صلاح عبد الصبور :

أه لا تقسم على حبي بوجه القمر  
ذلك الخداع في كل مساء  
يكسب وجهها جديدا

راجع ديوان صلاح عبد الصبور ، ( في ثلاثة مجلدات ) دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ - ١٩٧٧ / ٦٥ / ١ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

( ١١ ) أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقانة البعامة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ١٢ ) ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٥٨٩ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ١٣ ) سعدى يوسف ، الأصنام الشعرية الكاملة ( ١٩٥٢ - ١٩٧٧ ) مكتبة النهضة المصرية ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٢٥ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ١٤ ) قارن بما انتهت إليه سيزا قاسم في تحديد « المفارقة » في دراستها ، « المفارقة في النص العربي المعاصر » فصول ، المجلد الثاني ، ص ١٤٣ - ١٤٤ .

( ١٥ ) استبدل مصطلح « الأنا المحلقة » بـ « الأنا المحلقة » لأرخص بالخصوصية التي سألرخصها في الفترة التالية ، ولأكد - ضمنا - استمرارية « الحداثة » التي نصل حاضرها بماضيها وتغير بينهما في آن .

( ١٦ ) راجع :  
Graham Hough, "The Modernist Lyric" , in Malcolm Bradbury, op. cit, pp. 312-313

( ١٧ ) راجع :  
Monroe K. Spears, Dionysus and The City; Modernism in Twentieth- Century Poetry, Oxford University Press, New York 1970, pp. 2-34.

( ١٨ ) راجع :  
Paul Guesster, The Poet and The Machine, trans. by Martin B. Friedman, University Press, New Haven 1964, pp. 171-172.

( ١٩ ) أدونيس ، الآثار الكاملة ( في مجلدين ) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٨٨ / ٨ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ٢٠ ) ديوان عبد الوهاب البياتي ( في ثلاثة مجلدات ) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ - ١٩٧٩ ، ص ٢٩٩ / ٢ - ٣٠ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ٢١ ) أمل دنقل ، العهد الآتي . دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ١٨ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ٢٢ ) أدونيس ، كتاب الفصل الخامس عليها الطبقات والأوائل ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٥ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ٢٣ ) ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١٧ - ٢١٣ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ٢٤ ) سعدى يوسف ، فصلائد أقل ضمنا ، دار الشارقة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٨ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .

( ٢٥ ) أمل دنقل ، تعليق على ما حدث ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٩٢ ، وساكنتي - بعد ذلك - بالإشارة في المتن .



# قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات

## إدوار الخراط

أبدأ بأن أضع بضع ملاحظات ، شبه منهجية ، ودون تنمية نظرية ، عما أفهمه من الحداثة . أبدأ بأن أضع إيمان بالحداثة موضع العقيدة ، لكنها عقيدة ملتبسة ، ومفتوحة ، باستمرار ، للأسئلة .

فلنسلم بدامة بأن الحداثة ليست قريناً للحجّة ، أو المعاصرة ، فهي إذن ليست تاريخية وحسب . فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن ، وكان - من ثم - توصيفاً تاريخياً ، فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما ، وإلى أسلوب ما ، معاً ؛ فهي إذن تعبير عن القيمة . ومعنى ذلك أن الحداثة لا يمكن أن تنتهي ، ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن ؛ بل - على الأصح - هي لا تدور حول محور الزمنية فحسب ، بل حول محاور أخرى . الحداثة قيمة لا تاريخية ، ولكنها غير مُستَلَبَة التاريخ ، بل مرتبطة به ، ومقتنمة لحدوده في الوقت نفسه .

لعل التعريف الأول للحداثة أنها نفى ، وأنها نقيض نظام من التقاليد التي رسخت . ولكن هذا التعريف لن يكون كافياً إذا ما تحولت الحداثة نفسها إلى نظام آخر من التقاليد ؛ فالذي يتحول إلى تاريخ هو الذي كان جديداً ، أو الذي كان معاصراً ، وليس «الحديث» بالمعنى الذي أقصد .

الحداثة تتطوى إذن على قلق لا يريم ، دائم . لا يغيو عليه الزمن ؛ تتطوى على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ؛ تتطوى على سؤال مفتوح لا تأتئ السوات بإجابة عنه .

وهذه هي القيمة الإيجابية التي تتطوى على النفي وتجاوز في نفس واحد .

التَمَلُّ بالحسّية ؛ نوعاً من صوفية السكر ، أو الأحمر التي تتخطى الكلس المتينة إلى كأس أخرى كأنها إقية لا يمكن أن تفرغ أبداً . وليس النَفَرى محمداً لأنه اعتمد قصيدة النثر ، بل لأن قصيدته غير قابلة لأن تستند عبر الزمن كله .

ولكن هذا لا يعنى انفصام الحداثة عن سياقاتها الاجتماعية والثقافي بالضرورة ، لأن الحداثة هي نقيض المطلق ، والمطلق جامد وثابت ونهائي ومتعالي . وما أعنيه هو أن الحداثة تستوعب الزمن وتجاوزها ولا تتناهى ، كما أنها تستل التراث - وعلى الأخص ما هو دائم الإضاعة في التراث - ولا تلغيه بالضرورة ؛ لأن

الحداثة إذن ، بهذا الفهم ، تتحاذ دائماً إلى أحد طرفي ثنائية مستمرة غير الزمن ، بين ما هو جاهز ، مُتَد ، مُكْرَس ، شائع ، مقبول اجتماعياً على المستوى العريض ، وما هو متمرد ، داحض ، مقلق ، هامشي ، يسعى إلى نظام قيمى مستعصر بطبيعته على التحقق ، ومُتَمَدِّ دائماً .

لم يكن أبو نواس ، مثلاً ، عقداً ، أو حديثاً لمجرد أنه هدم نظام الشعر العمودي المرتبط بتسلسل التركيب التقليدي ، من نجوى الأطلال ، إلى النسيب ، إلى الأغراض الأخرى ؛ بل هو حديث لأنه كان متمرداً على مستوى أعظم ؛ لأنه اعتنق نوعاً من

بالأيدي . هذه «الأجيال» تخرقها التباينات بل التناقضات طولا وعرضا ، ولكن ما ألقن به هو ظهور حساسية جديدة - مازلت أرجح أصولها إلى الأرمينية في القصة والشعر كليهما - تفجرت في السنينت أساسا عند القصاصيين ، وتاخرت في الشعر حتى السبعينيات ، بعد غسق «أول للوه» وانحسار موجة ما سمي بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، واستغناها .

تركزت حركة الحداثة في الشعر المصري بعد رائدها البارز محمد عفيفي مطر ، حول جماعتي «إضاءة ٧٧» و«أصوات» وأصدقائها .

وفي ظل مناخ السبعينيات الوخم الزاحج ، بما فيه من قصد إلى التعتيم والتسطيح وابتعاث الرسيم ، وبما فيه من ترغل «القيم» الاستهلاكية ، وغرائل الغيبية ، وانحياز قصور الرمال من الطموحات السياسية والاجتماعية الخالوية ، وسقوط الأبعاد الرعناء ، وتسليم الأجنة للملدوان الإمبريالي ، واللواذ في الوقت نفسه بأطلال أوهام سلفية مدعرة ؛ في هذا المناخ لم تجد حركة الحداثة أمامها إلا أن تحوض غبار ما سمي بثورة «الماسرة» . وبينما يجفزاها هم لا عجب بالانصاف بالواقع والأثر ، وجدلت نفسها هامشية ، ومعزولة ، ومجهلة ، ولكن إيمان أصحابها مازال راسخا ينطوي على ثقة كاملة فهذا هو المخرج الحداثيين .

وفي وقت مبكر نسبيا ظهر على قنديل عبد الصبور منير ، وفي أوقات متراوحة انتمى إلى «إضاءة ٧٧» حلمي سالم ، ورفقت سلام الذي انتشج بمجلة «كتابات» وواصل إصدارها ، وبجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن جليب ، ومحمود نسيم ، ومحمد خلاف ، وأحمد ريان ، وإلى حركة «أصوات» : أحمد طه ، وعبد المقصود عبد الكريم ، وعبد النعم رمضان ، ومحمد عيد ، ومحمد سليمان ؛ وكان من أصدقاء الحركتين وليد منير ، ومحمد بدوي ، وشعبان يوسف ، وأسامة مهران ، وأحمد الحقوي ، وحسين حمودة ومن رصفاتها شعراء الصامية محمد كشيك ، وصر الصاوي ، ورجب الصاوي ، وعبد الدائم الشاذلي ، ومحمد زكي ، وبيها جاهين ، وأشرف عامر ، وغيرهم من الشعراء الذين قد تكون أسماؤهم غابت عني ، من هذا الجيل ؛ فها أحصيت قصص آثارهم !

في هذه القراءة أتناول شيئا من ملامح الحداثة عند حلمي سالم ، وماجد يوسف ؛ وليس في هذا الاختيار حكم قيمي على أي نحو من الأنحاء ، وإنما هي مقدمة ، فقط ، لقراءة مطرولة عن هذه الحركة الواعدة بيده عصر شعر الحداثة في مصر .

حلمي سالم شاعر الثنائية غير المحلولة

لا أظن أن أية قراءة لشعر حلمي سالم يمكن أن تحمل إشارة

الحداثة تسؤل مستمر الروعج عن الواقع ، ودحض لهذا الواقع . فالمعلاقة بين الحداثة والواقع علاقة عضوية وليست علاقة طردية ، أو تنكسية . إنها علاقة تقيضية ، تتضمن الواقع ، ولا تكفي بأن تواريه ، بل توميء باستمرار إلى دوايق - حلمه ، مثالي ، ودائم التجدد ، دائم المرافعة .

الحداثة ، بهذا الفهم ، تواجه الجمهور العريض ، غير التاريخ لا خارجة ، وتحتدي نظم القيم الراسخة والسائدة في كل العصور ، لا إقامة نظام قيمي جديد ، بل بحثا عن نظام قيمي - شكل ومضمون معا - مقلوب به - دائما - في المستقبل ؛ نظام يتخيل الفنان التحديثي وشريكه في عملية الخلق التي معاً باستمرار ، ويرادفها باستمرار ، وبلفت من التفتين باستمرار ، لأنه دائما موضع شك ، ودائما موضع سؤال ، ودائما متناقض في داخله ، ومتناقض مع إطاره الاجتماعي ، ودائما قابل للمراجعة ، بلا انتهاء إلى حل قطعي .

وهذا المعنى لا أجد موضعاً لإثارة التضاد التقليدي بين الحداثة والثرات ، أو على الأرجح بين الحداثة والتاريخ ، أو بين الحداثة والذاكرة ، فلا يمكن بهذا الفهم أن يوجد هذا التضاد .

إن مواقع الحساسية الحداثية تنقلت من الثرات - وهي في قلبه - لكي تتمده ؛ كما أن الحداثة اليوم وغداً واستمرار تحمل ، في قلبها ، ثرائها القديم الحديث أبدا ، الذي يتعدى التاريخ .

وفي هذا السياق من الأفكار تصبح مسألة أن الحداثة تقليد أو اتباع للطرائق التحديثية الغربية ، مسألة لا مكان لها ، وتصبح إثارتها من قبيل المغالطة أو اللغو الصراح .

ومن هنا يمكن تناول خصوصية تجربة الحداثة المصرية ، والحداثة العربية بشكل أعم .

وإذا كان الحداثيون (أدونيس ، يوسف الخال ، عفيفي مطر - على سبيل المثال) قد كفصروا على بيان عقيدتهم ، نظرياً ، فذلك أهمية بطبيعة الحال ؛ ولكن الأهم ، بل أكاد أقول الشيء المهم أولاً وأساساً ، هو إبداع الحداثيين لا نظريهم ، وخلقهم لا بيانهم .

وفي هذا السياق ، يجري المسعى اللقي (والثقل) لهذا الكاتب الذي لا يرى نفسه تافداً بالضرورة ، بدءاً من «حيطان عالية حتى واختناقت العشق والصباح» .

وفي هذا السياق رأى هذا الكاتب تجارب كتاب القصة القصيرة في السبعينيات في مصر ، مع تسليمه بأن الحقب - العقود - الأجيال ليست أشياء مدورة مغلفة على ذاتها ، أي أنها ليست منتقية ، ولا هي موضوعات للاستهلاك والتناول

عل أن هذه التصوُّص النظرية التي تمثل عقيدة حلمي سالم الشعرية ، هو وإضاءة ٧٧ ، لا أغنيا متكون في غنية عن أن تُستكمل بنص لم يشترك في كتابته حلمي سالم ، فيها أظن ، وقد جاء النص في العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٨٧ ، حين كان شاعرنا في بيروت ، ولكنه نص له أهمية :

« بالشعر - بمنزلة بالأساطير - كان وهي الإنسان الأول بالوجود ، وما زال للشعر نفس دوره وفصلياته الأساسية في تقديم الوعي الإنساني .. إن ارتباط الوعي برمته التاريخي ، وتشكله في عالم اللحظة الحاضرة والكمسان الحال ، يجعلنا نركز على رمنية لغتنا الشعرية وآتية في الوقت نفسه ، فنحن داخل الزمن ، ولستنا خارجه .. إلى آخره .

لا تريد هذه القراءة لشعر حلمي سالم في « الأبيض المتوسط » أن تحوِّص غياب النقاش النظرية لهذه العقيدة الشعرية ، ولا أن تنقص طولاً عن الاجتهاد النقدي الدروب ، ووجود الفعل التي أثارها هذا الإجنهاد ، والتي ظهرت على صفحات « إضاءة ٧٧ » نفسها . وإنما تريد فقط - الآن - أن تضع هذا القُرْش النظرية لحساسية شعرية سترى كيف يكون هو نفسه ، هذا الملم بما هو الشعر ، ما هو الفن ، وما علاقته « بالواقع » ، خيرة شعرية ، تجربة شعرية ، ومعالجة شعرية ، وهو نفسه سيكون المضمون الشعري - مهما غضب حلمي سالم عل إذا استخلفت هذا المصطلح - أو المحتوي ، أو الموقف ، حسب الاصطلاح الذي يرضيه . فلا شك أن المصطلح ، أبداً كان ، لا بعض ، بالضرورة ، وفي كل الأحوال ، طرحاً مفلوهاً للفضية . ولا شك أننا في غنية - تماماً - عن أن نعود لنؤكد من جديد أن استخدام للمصطلح ليس إلا مجرد أداة ، أو حيلة نقدية - حيلة بالمعنى الجيد - لا شأن لها بحكاية الوحدة الجدلية في القصيدة أو علاقة الموقف بالتشكيل ، إذا شئت ، أو بتضافر العلاقات الجمالية البنائية والعلاقات الاجتماعية والواقعية .. إلى آخر هذه المسألة المشهورة جدا . أظن أننا عندما نقرأ الفن يمكن ألا نهيب انقطاع الجزئي من الظاهرة ، ما دمتا نصدر عن كلية الظاهرة نفسها .

« الأبيض المتوسط » هو الديوان الرابع لحلمي سالم ؛ فبعد اشتراكه مع رفعت سلام في « الذرية والانتظار » ١٩٧٢ ، أصدر « حبيبي مزروعة في صماء الأرض » ١٩٧٤ ، و « دعاليزي » ١٩٧٧ ، و « سكندري يكون الأم » ١٩٨١ . وأول قصائد هذا الكتاب كتبت في أبريل ١٩٧٥ ، وأعرها في أغسطس ١٩٨٠ ، فيها عدا القصيدة الأخيرة التي كتبت في بيروت ١٩٨٢ . فالرجع الاجتماعي والسياسي لها - إذن - مائل للأذعان ، بل مائل في

- معها كانت عابرة - إلى « إضاءة ٧٧ » فهو لا يتنى إليها فحسب ، بل هو أحد مؤسسيها ، ومنظرها أيضاً .

في العدد الأول ، الذي أصدرته هذه المجلة - الجماعة - الحركة في يوليو ١٩٧٧ ، نجد برنامجاً واضح المعالم ، بل أحيانا قاطع الحدود ، إلى درجة لعلها أكثر حدة مما يتطلب الأمر :

« لتطليق إضاءة ٧٧ من مفهوم للفن يتجاهل - بدايةً - تلك الحرافة الساقطة : الشكل والمضمون . إن الفن في هذا المفهوم ، إهراك جمال الواقع ، لا يمكنه عكسا آليا ، بل يتلاق بطرائق التعبير المجازي موازنة ورمزية لهذا الواقع ؛ فهو إذن ، موقف وتشكيل ؛ موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف ، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية . إن أي جهد لغوي لا يصح - في هذا المفهوم - ترغفاً أو تعالياً متصفاً ، فاللغة - تلك التي تجسد الحاجة والتطور الاجتماعيين - هي عماد الكتابة ، أي عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعي والاجتماعي . »

ثم نجد في العدد الثامن ، ديسمبر ١٩٧٧ هذا النص ، عكوفاً من « إضاءة ٧٧ » على مسألة اللغة :

« إن اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أدواتنا الفنية الخاصة . وعلينا أن نعود إلى تعجير الإمكانيات اللغوية لها ، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات ، وامتلاك ناصيتها . وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة ، فنياً ، لأن تنظم في سياق من العلاقات الجمالية ، تتضافر وتتغام فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية : الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً ، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية ، والكلمة بوصفها قابلة تشكيلية أو تركيبية . »

ولينا بعد :

« .. إن هذا المفهوم - مفهوم الشعر عند إضاءة ٧٧ - لن يستقيم إلا باختيار اللغة ، كلمة ، ذات طبيعة نوعية خاصة ، وباعتبار أن العمل الفني - كواقع ، وليس تصورياً لواقع - له قوانين نوعية مستقلة . »

لا أريد أن أنقل على هذه القصيدة القصيرة والجميلة بآثر ما تحمل . ولكني أقرأ فيها - على القور - ملمحين أساسيين في حساسية حمى سالم . هنا نجد التيار الشغبي الذي يلون ، بل يكون ، جل مفرداته ولبائنه الشعرية يتجاوز ( ولكنه لا يتجاوز ) مع التيار أو أهم الاجتماعاتي الذي ما يفتا يلح على الشاعر ويفرض نفسه عليه في قصيدة تلو قصيدة ، بغير هرواء .

هذه الثنائية الأساسية ، إذذ ، يمكن أن تراها على أكثر من مستوى : على مستوى أول ، بين التركيبة الجسدية الحسية من ناحية والتركيبة الجمعية من ناحية أخرى . وعلى مستوى ثان من داخل التركيبة الجسدية نفسها : جسم الفتاة . . . وجسم الفتى . . . والرقصة التي تدور . دائما ما نشأ ، بينها . وعلى مستوى ثالث من بناء القصيدة نفس ، بين الأليات الطويلة نسبيا ولكنكم أ ، والأليات القصيرة جدا التي يتكون كل بيت منها من كلمة واحدة . ولكنكم ب ، وعلى ترتيب واضح نراه على النسق التالي :

اب اب اب ا

هكذا ، بصراحة تكاد تكون مطلقة ، وإن كانت فيها تنويعات  
مهمرة جدا . وسوف نجد هذا النوع من «العمار» ، في معظم  
قصائد الكتاب ، سائدا ، وواضحا ، بل يكاد يكون أحيانا  
مسرقا في خضوعه لهذه «العمارية» حتى نؤكد أن تكون  
صاحبة ، مصممة ، وإن كانت تصل - في أحيان كثيرة - إلى نوع  
من التوازن ، والرشاقة أيضا .

سوف أقتح الآن ، ومنذ البداية ، أن الثالثة هنا - وفي الكتاب كله على وجه التفریب - تظل غير معلومة ؛ وأنه حتى عندما تصل الحجة الشعرية إلى طرح صيغة جماعية ، فإنها طرحها كإحدى كتفي ميزان ؛ كطرف في ثنائي ؛ بل إن الصيغة الجماعية نفسها تشكل دائما شقين . انظر إلى مثل هذه القضية : صابر المبدان جسدا يتخلل جسدا ، (إنه لا تكونت ( من جانب ) إن شيئا أبدا ( من جانب آخر ) . لم يصبح الجسدان جسدا واحدا يتجاوز شقيه ، لم يجمد اللغة شبيها ، ولا الشعب لغته ، بل فلا متشوقين ، منفصلين ، في نوتر مشدود . ليس في هذه القراءة إدانة ، وليس هنا ، من ثم ، حكم خلقي . أريد فقط أن أضح هذه القراءة امامكم ، لكي تعود إليها مرة بعد مرة ، فلعل هذا الاقتراح ما يضيء لنا هذه اللغة الشعرية .

وإذا كان ما عساهم في هذه الإضامة أن أشير الآن مجرد إشارة إلى دوال أساسية في هذه الخبرة ، مثل « التخل » ، أو اللغة ( اللغة في داخل اللغة - إن لغة تكونت ) ، و « الكائن السراط » و « الليمون » ، فإنما أفضل ذلك لكي أعود إليه بتفصيل أكبر قليلا في سياق من هذه القراءة .

هذا الشعر مثلاً قريباً ، من البداية إلى النهاية ، فقد كانت هذه الحقيقة ، كما قلت في موقع آخر ، هي «حقبة هزيمة الآمال الكبيرة» ، وعقابيل عَمَزَقَ الذات الجماعية عقب انتحار هذه الآمال ، والنضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والشروط ، واتصلح القيم الاستهلاكية ، وآزمة الهوية المصرية ، وازدواجية سلم القيم القائمة على كل المستويات ، إلى آخر الصورة . وفي إطار هذا المرجع تأتى الإيماءات أحياناً ، ومختلفات أحياناً ، مستخفية تحت دوال شاملة ومعمَّمة طورياً ، أو سافرة مباشرة طورياً آخر ، ولكنها ملحة وضاعفة في كل الأحيان .



منذ أول قصيدة في «الأبيض المتوسط» (وإن كان تراثيها التاريخي ليس هو الأول) بعنوان «بزوغ»، على صغر القصيدة، ورسالتها النسبية، يمكننا نحن أيضا، أن نلمح بزوغ فسمات أسامية في الحبرة الشعرية منذ حلمي سالم. والقصيدة قصيرة جدا، فاسمحوا لي أن أوردتها، كاملة:

### حَنْجَرَةٌ فِي الْمِيدَانِ يَصْبِحُونَ

تم ش. التوافر بالمان والمسك والليمون

جسمین عاریین

جسم الفتاة طيِّعَ كليم

جسم الفنى طبع كليم

بتلاصقان

**بعد اخلاق**

**یتسامقان**

بحجم الميدان يصيحهان .

الكائن الذي لا يتخفى ولا يبين

**مهمین علی نوافذ الحضور والافتباط**

هو الكائن - السراط .

يُرْشَقُونَ فِي تَدَاخُلِ الْجَسَمِينَ وَرَدَا

پتجمعون

**پتراقصون**

في بهجة اليلدين المصنفي يركمون

وَيَسْبَحُونَ

پتھر دون

**يَتْلَا حَقُون**

نور، أختة، وعمون



صار المكان جسداً يدخل جسداً

إِنْ لُغَةُ تَكْمُتْ

إِنْ شِعْباً أُتُوا .

أن يكون سداً في وجه المستقبل الذي هو دائماً احتمالي ، أو على الأقل احتمالي الوجوه والأشكال . على أن السؤال الأهم هنا ، هو ضرورة هذا المقطع الأخير من ناحية منطق القصيدة الداعل نفسه . هل هو محل الثنائية ؟ هل هو حل حقيقي للمشكلة الفنية ؟ هل نجرب أن نقرأ القصيدة من غير مقطعها الأخير ؟ ألا نرى على الفور إمكانية بل أكاد أقول ضرورة الاستغناء عن هذا المقطع ، ومدى ما تنكبه القصيدة عندئذ ؟ هذه القصيدة تكاد تكون معجونة بلحس الشبقي ، واقتناش الشاعر بالمفردات الأتونية بل أكثر من هذا أن إضفاؤه حمية الأنونة المتجسدة على شق كامل من خبرته ، هو قصة أساسية من قصمات عمله الفني .

قبل أن أفزع من هذه القصيدة أشير بسرعة إلى طراز التشكيل المعماري نفسه ، وفقاً لمصطلح الشاعر الناقد نفسه ، حيث تتراوح الفقرات ذات الجمل الطويلة نسبياً مع الفقرات ذات النغمة المرفضة المتلاحقة الإيقاع ، في نسق أكثر تنوعاً وأفق تعقيداً ، ولكنه ما زال هو النسق الأزواجي البترة :

( أ ) موج الساء شارق

( ب ) الساحر الغافق الموشى ..

هذه قصيدة قوية الأسر ، نغمها مضروب ، أو مدقوق على المقامات العالية - إن صح هذا التعبير ، والصور المتلاحقة العنيفة الولوج ، مرتبطة على نجاتها وكسرها للمألوف ، مرتبطة بحيل داخل متين الضفر ووثيق الوشائج ، وإن كان يرمي في مقطع غنة الغناء ويكاد ينحل .

\*\*\*

أما قصيدة « مربة الفضاء ونخيله » فهي - في قراءتي - من أجمل قصائد الكتاب وأصفاه ، وأكثرها حرية ، ربما لأنها تقع على شفا هذا الغموض الشفاف ، أو يحمارها نور معتم وقيق ، بحيث يصعب على الدلالة ، إلى تأويل قريب . البؤال هنا غنية بأكثر من طبقة من الدلالة ، وليس فيها تفحم المعنى الثاني . فما هذه العاصف التي تحط عند بزوغ الجراح ؟ كأنها أحزان - أو أشواق موجهة - خفيفة الوزن حقاً ، ولكنها ليست زهيدة أو بخسة . ومن المخاطبة التي يسأله الشاعر إن كانت نبضة الشك في اليقين في مستوى ما ؟ لا أظن إلا أنها المخاطبة نفسها التي يتجه إليها الشاعر - في كل شعره - بالنجوى ، والسؤال ، وبالإعجاب ، وبالحب ، وبالألم ، وبالتحريض أيضاً والاستفهام . هي من حيول حبه التي تلطوف في العروق ، الكائن الأتوني الحصب ، الذي يقوم في الشعر هنا مقام أرض الوطن الممتنة والمشتوقة والمثيرة للشوق والغضب . ومن المسجي - في جمال الاستشهاد ربما ؟ الجميل في النجيجة ؟ الفارس الذي أطلق

ومن الواضح أن فك الشفرة الشعرية لا يعني بالضرورة استهلاكها ، وانتهاك مغالبها ، تماماً . المقروض أن يحمل التشكيل الشعري عن طريق شفرته ، من بين طرائق أخرى ، شحنة من الدلالات لا تنقض اختتامه مرة واحدة ونهائياً أبداً ، بل أزمع أنه إذا أمكن فك الشفرة الشعرية تماماً لما كانت - من الأصل - شعراً ، بل شيئاً آخر . ولكن سير غور الدلالة ، إلى حد ما على الأقل ، قد يكون فيه إضامة لموقع الشعر كله من ساحة الدلالات المتشابكة في الوجود المتشابك .

وثاني قصيدة « يفعل الساء » المكتوبة في أغسطس ١٩٧٥ لتؤكد ثنائية الحرية الشعرية مرة أخرى وعلى مستوى آخر . فتنح هنا بمحض حوارية بين جسم الفقي وجسم الفتاة ، دون أن يُعطيا هذه التسمية الصريحة ، وإذا كانت دالة « الماء » ، وهي أساسية في حساسية هذا الشاعر ، لم تبرز إلا ههنا واستغفاه في قصيدة « بزوغ » : ( ترش التوافير .. جسمين عاريين ) ، فلها هنا موجة غامرة ، تصعد وتبيض ، من السحاب والبحر والمذدودقة الدماء ، وتواجه في العلاقة الثنائية نفسها ، تقيضا أو مضادا أو وجهاً مقابلاً ، قوامه العشب والأرض والشار والحقول والبقول . الثنائية هنا بين البحر ومطول المطر من جهة ، والصحراء وشقوق الأرض من جهة أخرى . هذا القاموس الصغير كله ، المكون من صفتين متقابلتين . هو قاموس هذه القصيدة .

ومن الأمور الواضحة كل الوضوح ، ذات الدلالة عبر الكتاب كله ، أن المبدأ الذكوري هنا هو البحر والماء والسحاب ، وهو في الوقت نفسه مبدأ الاتصاف والمبادرة والصمود والمجهر أيضاً . أما الطرف الآخر من المثنى فهو المبدأ الأنثوي الذي قد يمتثل طبقة أخرى من الدلالة ، بالإضافة إلى الأرض والثر ، والمخضب ، والحصب ، والتلقي السلي . هل سنجد ، مرة بعد مرة ، إعجاب بالوطن ، ومصر ، والجماهير ( أيا كانت فجاجة المقابلة سعي وراء استغفاء الإعجاب ) ؟ وهل نجد ، باستمرار ، حساً بالارادة والغضب والشجن ، إذ يضع الشاعر ظلالاً من السلبية والانتظار بل الغمود - على الرغم من الحصرية وشحنة الهجة الكامنة - في هذه الطبقة من الدلالة ؟

مرة أخرى نجد الشاعر غير قادر على مقاومة التقرير - كما لم يستطع أن يقاومه في نهاية « بزوغ » - في نهاية هذه القصيدة : « والانتقاء راية لأهل / والمذ يكتب الآن تاريخاً جديداً لشارق / على هذه الدلائل الساطعة / ويفعل الساء » - كأنه يرى التفلؤل ضرورة عقيدية ، سواء كان ذلك في سياق عقيدته الشعرية ، أو عقيدته على الإطلاق . والتفلؤل دائماً مربع ، وتأكيد الفرع بالمستقبل عندما يُقرَّر ، هكذا ، يصبح منها ومغلقة ، بل يمكن

كالمجامر في بجة المستحيل ؟ أحتاج إلى أن أقول إن الشعر الحق يتأهل حتى على هذا النوع من التأويل ؟ وأن كفايته في إيماته الذي يدرك مباشرة ، ولا معنى لأن يفهم ، فيجهد بالتأويل بكل معنى التحديد من الجفاف ومن الضيق ؟

ولعل من أسباب فعالية هذه القصيدة أنها من قصائد الشاعر الغلائل التي لم يتخضع فيها لقانون من المعيار خارجي ومفروض ؛ أي لفكرة التشكيل المستحوطة عليه ، سواء كان ذلك بحق الشعر الدلخل نفسه أو بفهر شهوة البناء ، أيا كان ثمن البناء . تنتهي القصيدة بنغمة رثاء رقيق - ونادرا ما يرق في شعر حلمي سالم :

حروف بارزة على النخيل :

للمنى هنامك الموجهما

لن يرجع الزمان ما ضيما

فأعمل السياق يسفنا على أن نتعرف دالة النخيل في هذا الشعر كله ، فهي متكررة كأنها من أعمدة الحرية الشعرية كلها . ولعل هذا البيت نفسه « حروف بارزة على النخيل » هو أقرب الآيات إلى الدلالة ، وأوضحها إفصاحا . فهل النخلة هي نصب الكتابة نفسه ، ونمات الشعر ، وثبات الكلمة وسموقها ؟ في قصيدة « ش ع د » : « الشجرة التي تجلوت في .. غايق تفتح النخل جثمنا .. يستحيل سؤال : أكتب أولا أكتب ؟ » . هنا أيضا إفصاح قاطع ، تقريبا . فلذا سمعنا في هذه القصيدة أيضا أن « هذه الشجرة قسمت جميعي ، كأنني انفتحت عن ضدين ترومين » ، كان في هذا مصداق الثنائية والانقسام التي هي خصيصة هذا الشعر كله ، ومصداق وعي الشاعر به وعيا لا عجا ومائلا طوال الوقت . وهو يقول : « نخلة ينخل جسمي .. والنخيل يستحيل ليلا - وليل مركب على شكل كون ضيالي .. وكون مهندس على استقامة البدن » . من ميزات هذا الشعر أنه واع بنفسه وعيا يكاد يكون كاملا . هو أيضا نقد لنفسه يكاد يكون نقدا كاملا . اسمعه يقول : « إذا بنخلة يفظانة تشلني .. صوب سكة البحر أم صوب سكة الصحراء ؟ » . هذا الشد الموتر الدائم بين شقى الثنائية لا يكاد يبرره فنيا إلا أنه مائل فنيا ، وفي بؤرة الوعي به . في قصيدة « وجوه على قنديل ومرآته » نسمعه : « في حشاي نخيل ونبوع ، سيبيل للقادمين » . وسوف نسمعه في قصيدة فيينا يقول : « أسماك عظيمة تقول : /نخيل يطرد العاشقين/ ويغضن الطحلب السرى والسارقين/نخيل مؤهل لرشقة الراشقين » . هنا ، ربما ، تتعقد الدلالة وتتكاثر ، ولعلها تتكرر وتمشي أيضا . ولكن لا يمكن أن يكون هذا سؤالاً عن الشعر نفسه - والشعر عند حلمي سالم تجربة حياة لا تجربة كتابة ، وهذا واضح جداً - ألا يجتمل أن يكون في حكم الأسماك العظيمة ما يشي بأن غسق أبوللو قد

انحصر غلما ؟ وأن الشعر قد صار بالضرورة خشناً وأتياً - من زاوية - وضحية أيضا ؟

أظن أن قضية الجدل بين الشعر والناس هي خبرة القصيدة التالية «وجوه على قنديل ومرآته» ، بل هي أيضا قضية القصائد الثلاث التالية جميعا : «الصدور إلى المبتدأ الأيخس» ، «ودجى سيد سعيد وغسق» ، «وش ع د» . ويتراوح هذا الهم الشعبي في هذا الفلك المتقارب من القصائد ، كأن الشاعر لا يني بسأل نفسه سؤالاً مؤرقاً ومعضاً وغير محلول : ماذا أفعل لشعبي ، بالشعر الذي أفعله ؟

في قرام لـ وجوه على قنديل ومرآته شعر ، حقا ، ولكنه شعر مخنق ، ومعتكر ، لم يستطيع على ظني أن يتحقق تماماً ، أو أن يكتمل . أما أننا فأنجح كثيراً إلى الانسواء تحت أسطورة والكمال في العمل الفني ، واستوحى هذا من تراث عرب وغير عرب . وللكمال - إذا حدث وعندما يحدث - حقيقة فريدة بلا شك ، ولكني أسأل أيضا : هل هناك حقا هذا الكمال النهائي ؟ كأنه سعي ، محكوم عليه بالإحباط دائما ، نحو مثل كهف أفلاطون المتيقن ؟ أليس في الجمان والتقلب والوقوف في مهادى التشر والتغص والسعي نحو إدراك التمزق والانشقاق والصراع قيمة كبرى أيضا ؟

هذا النوع من الشعر يثير عندي هذا السؤال النقدي الذي أعترف أنني لا أملك عنه إجابة ؟ ولعل هناك أغلوطة منطقية في طرحه بهذا الشكل نفسه ، فلعل الفتت والانكسار والتوتر لا يتحقق - فنيا - إلا بوحلة ما ، واتساق ما ، وهارمونية ما ، على مستوى الصنعة والإلهام معا .

على أي حال هذه القصيدة الطويلة تشكو من قلقة كل قصائد حلمي سالم الطويلة ، وقلقتها وتراكيبها وإندياها . لعل نجاحه المرموق - حتى الآن - قد ثبت في قصار قصائده فحسب ، وفي فقرات يمكن أن تعد قصائد ، بعضها ، في تضاعيف طوال قصائده .

الملاحظات التي أسوقها على هذه القصيدة هي ، على التوالي :

١ - المقاطع التي - تلتزم غنة الغناء كما لو كانت مفروضة عليها ، تسقط في الخفة والتزيد والفضول أو الحشو ، كيمها شت . مثلا : «كومة من النخيل كفتني وأنشدت عند باي : يا كحيل العين/يا طرى السن/يا جلي الحسن / انخرج وكن ..» أنجرب أن نقرأها كما يلي : «كومة من النخيل كفتني وأنشدت : انخرج وكن ؟ ونوازن ، فنعرف على الفور كيف يمكن أن تكون الكثافة والقوة والفعالية في

التي يراها الشاعر وعيانيها في نفسه وفي عالمه الحسي والاجتماعي والفيزيقي فأنى أعنى هذه حدود هذا العالم ، فليس لهذا العالم - بوضوح سافر - بعد ميتافيزيقي أبداً ، حتى مسألته : كن ويكنون ، أو سؤاله مستعبراً صرخة لعلمت الشهيرة : «أكون أو لا أكون» ، كلها أسئلة بلاغية ، وكلها إجابات على الصعيد الاجتماعي أو الحسي أو الشعري أو - في النهاية - على تقاطع من هذه الأصعدة بعضها أو كلها . الحس الميتافيزيقي في هذا الشعر منفي أو على الأقل مفتقد تماماً . هل يؤدي ذلك بالضرورة إلى تضيق رقعة الخيرة الشعرية ؟ ومعدوديتها ؟ ليس في هذا السؤال ، مرة أخرى ، إدانة ما ، أو حكم ما ، ولعل فيه - مع ذلك - تحمياً ، وتطلعا بعيد الأثر .

في هذه القصيدة مع ذلك أنفاس الشعر : «مرآة تهشمت على نيل / وندف / من وجه / نيل» لكتنا لا نكاد ننتسهما حتى تضع في القفلة التركيبية ، والصياغات الناتجة ، وتقلب القصيدة ونزفها .



قصيدة العنوان «الصدور إلى البتداء الأبيض المتوسط» عميرة أيضاً ، ومقلقة . هذه قصيدة ، أو موقف سياسي - اجتماعي شديد الوضوح ، في تشكيل شعري - على الرغم مما يبدو فيه من تحديتي عميقة أحياناً - شديد الوضوح أيضاً . هذا الوضوح مغلف بخلاف شفيف جداً ، مما يسميه حلمي سالم بطرائق التعبير المجازي . لكن القصد المبيت لاستخدام هذه الطرائق - حتى حد الإبتذال أحياناً ، والاستهلاك أحياناً - يبرز القصد نفسه . قرأت في القصيدة أيضاً ، عمداً محمداً إلى الإغراب ، يومهم الوصول إلى هدف صعب هو هدف المجاز . فهي قصيدة مُعقّلة جداً - إن صح التعبير - بالرغم من الوضوح الشعرية الباهرة ، هنا أو هناك . فهذا الكاتب شاعر ، في النهاية ، حتى لو كان على الرغم من .

ليس الغيب ، في ظني ، في الموقف السياسي ، فلمهم هنا هو التخلف الشعري للموقف أيما ما كان من أمر هذا الموقف . وليس الغيب ، في ظني أيضاً ، في الطرائق التحديتية جداً ، بذاتها ، من نوع استخدام الأرقام والتواريخ مثل : «هل أركض غاضباً فداً : ١٩/٦ - ١٩٥١» خيط بين الأسطورة والسكون» . ثم نعرف من تهميش على القصيدة أن هذا تاريخ ميلاد الشاعر . أو من نوع : «ثم أخلت زاوية ملائمة : رهوية رقم ١٩١٤٢/مفتة على أسفلت الطريق / معلقة على برج تمثيل» . . وغيرها وغيرها . وإنما السؤال الجوي هو : هل تحقق للقصيدة بحق تشكيل أصلاً ؟ أم ظلت مزقاً ، بعضها لامع وبعضها حار ،

هذا المقطع وحده . طبعاً أنا أستطيعكم معذرة ، فلهذا ليس من حق أي أحد أن يكتب شعر شاعر من جليل ؛ وليس هذا مقصدي ؛ وإنما هو مثال أو اقتراح يصور ما أعني .

٢ - في القصيدة عنوان فرعي هو : «سيرالية النحلة» . ويضخ النظر الآن عن المقطع الشعري الذي يأتي تحت هذا العنوان ، فإن عمل حلمي سالم الشعري فيه بلا شك ظلال سيرالية ، وإن كنت أشك في سلامة استخدام هذا المصطلح ، في هذا السياق ، شكاً كبيراً . ولكن من الشائئ أن نسمع حلمي سالم الناقد أيضاً ، في العدد العاشر من «إضاءة» ٧٧ أبريل ١٩٨٣ ، وفي مقاله بعنوان : «شكل الشعر ، شكل المجتمع» ، يقول :

وفي جملة نقول : إن التجربة الشعرية الصوفية - في وجهها الثوري خاصة - كانت أول منطقة سيرالية في التاريخ العربي ، سبقت ظهور السيرالية الغربية الحديثة بما يزيد عن عشرة قرون كاملة .

هنا يتأكد شكّي في استخدام هذا المصطلح ، في هذا السياق . لكن قضية المصطلح الغربي - كما نعرف - طويلة جداً ، ولا متع لها الآن . أما استلهم هذه التجربة الشعرية الصوفية في شعر حلمي سالم وجماعة «إضاءة» ٧٧ ، وعلى الأخص عند شعراء جماعة «أصوات» ، فهو من أهم مصادر هذا الشعر ومن أهم منجزاته أيضاً . إن قصيدة «دهاليز» الطويلة كلها - مثلاً - استلهم ناجح - عند حلمي سالم - لهذا النوع المثر . وفي هذا الكتاب وحده الأبيض المتوسط أكثر من دليل على هذا الاستلهم .

٣ - «الصحراء صارت بمستوى حنجري / حينما كنت في صباي أعبت بالغيزياء / أحط في مكان الساء غابة مدنية / أحط في مكان القرى مسحية / إلى آخره . هذا شاعر مهموم بشعره ، وبالشعر ، وراح جداً بهذا المم ، فهو لا يزال يعبث بالغيزياء ، بل هذا هو تكتيكه الأساسي ، أو حيلته الفنية الأساسية . وهو من غير شك إجراء سيرالي أصلاً . ولكن أعظم الشاعر حقاً لو تصورت أنه مجرد إجراء . هو في تصويري رؤية للعالم أيضاً ، وتشكيل له - إذا أحببت - في الوقت نفسه . وهو يعود ، مرة أخرى وأخرى ، إلى تلك الثنائية التي تكاد تكون هي تكوين الشاعر : «مدنيا في المعنوي الدفين / حريقة في الماء» ، وهكذا . ومن ثم فإن العبث بالغيزياء هو تشكيل أو إعادة تشكيل ، وفقاً لمنطق داخلي ساكذ ومتسق مع ذاته ، أعني به منطق الأزواجية

أيضاً جانباً من السلامة على مستوى أبعد وأشمل وأبعد مما يبدو. ولكن ربما كان المهم أن تنقص هذه الدلالة، إن صحت فراق، في هذا الشعر.

\*\*\*

في القصيدة التي نحن بصدها، نقرأ: أراقب: / شجرة صائمة ورواحة، مربوطة في بطاقي الشخصية/ هذه اللغة المضادة - العلم/ أتأمل: هل هذه اللغة الصاعدة - صمادة؟ ولابد أن نذكر أن العلم كان قتيلاً في القصيدة، وأنه سوف يتمزق، مزقة في «الدقي»، ومزقة على مائدة في خيمة على الطريق الصحراوي. وسوف نقرأ في «شعر» (سمعتي أقول في مسيري: أهذه الأرض لغة جديدة؟ ثم تأتي على الفور ثنائيتي التي لا ترم ولا تتحلل: أنت متلورط لمتعتي/ طعنة العشق والكلام). أما نحن فقد عرفنا أن العشق نفسه منشق على نفسه: وحاصل وصاصة فعلية تستشعر الواحد الكمال شطرين: عاشقاً وممشوقاً. وحتى اللغة - الفعل، أو اللغة باعتبارها فعلاً، مازالت مقسومة قسمين، أو منشقة في طريقتين: «سمعتي أضيع في سؤالي: أكتب أولاً أكتب؟ ومازالت الكلمة المفتاح هنا معي: أضيع في سؤالي... لا أجد طريقاً واحداً... لا أخل الثانية.

هذا من ناحية.

أما قسماً قاموس الشاعر نفسه، (ولا انفصام لها، طبعاً عن رؤيته، لا حاجة أن أعود فأذكر فيمكن أن تراها كما يل:

١ - ما يسميه هو طواعية اللغة. فعل أنه يتجنى من لغة التراث ومن رؤاه بالمثل فإنه لا يتردد في أن يستخدم العامية المصرية. ومن الممكن أن نناقش مشروعية هذا الاستخدام، فإملاً أحياناً قليلة غير مبرور في حسي على الأقل، وإن كنت لا أرى غضاضة في معظمه، بل أجد فيه أحياناً نكهة ما، وموسيقية ما، قد لا تتلح للاستخدام الفاعلي الفصيح. والملاحظة كثيرة: منها: رخصة السياه، الغامق المفلوق، حارقاً، عفاؤه، بَرَجَسَة، شُوفون، مطلق... وهكذا.

٢ - على الرغم من أن لغة الشاعر تشكلت في شق أساسي منها، من إشارات أو دوال أو مفردات شيقية صراح، وحسية، بل وعاكسة على استقصاء الحسية إلا أنها لا بقية ولا حسية بذاتها، بجسمها بتشكيلها اللغوي واللفظي، أهم أنها تنفتر تماماً - بل تتلوى بوضوح - الضمنية الداخلية في قوام اللغة، خصوصتها، لدوتها، طرواتها، ملائمتها، كل ذلك معنى عمداً، بل مكسور عمداً. أي أن الشاعر يجتاز

ولكنها مرق متجاوزة؟ ثم إن هناك عيباً لا يغفر، ولا يمكن أن يغفر، بل هو تدمير للقصيدة في نهاية الأمر، يتمثل في استخدام الكلمات الفلسفية دون أن يكون لها أحد دلالة شعرية: «وترسند نتاليزم»... «والترينافنا». هنا مزلق من أخطر مزلقات الشعر الحديث. ليس في القصيدة ما يوصى، ولومن يبيد إلى المفارقة أو التماثل الفلسفي بأي من صور تطوره في الفكر الغربي، لا الخفائض الكلية بشكل مطلق والضرورية اشتباك الحوادث وارتباطها، مجردة عن شروط المكان والزمان، ولا الجواهر الثابتة والخفائض المطلقة القائمة بذاتها، ولا التماثل عن كل المفولات، القليل عن كل تجربة، حتى عن كل مبدأ ميتافيزيقي، وهكذا. والترينافنا ليست مجرد العلمية - ويبدو أنه المقصود من هذا الشعر - بل هي عقيدة كاملة، وميتافيزيكا كاملة ومعددة. أيسمح باستخدام هذه الكلمات لتدل على معان قريبة جداً وسهلة جداً، كما يظهر أنه المقصود هنا؟ وهي كلمات مع ذلك تأتي في سياق العنوانات للمقاطع، فليست فقط مجرد فضول، بل هي انقسام وتشويه.

في هذه القصيدة أيضاً تكرار من لوازم حلبي سالم التي أظنه ينبغي أن يحكم عليها حقاً، وينخلها ويخلص ضروريها. التكرار كتيك يمكن أن يكون فعلاً ومعبراً، ويمكن أن يصبح مجرد لغو. هل اقترح هل الشاعر أن يصيح أكثر لصوت إلهامه الداخلي الذي يأتيه - بما يشبه أن يكون عنفواً وإن كان غير ذلك - بدلاً من أن يفرض ما يسميه القوانين الخاصة للقصيدة فرضاً خارجياً؟

\*\*\*

أظن أن سياق الحديث يدعوني الآن إلى تناول اللغة عند هذا الشاعر بشقيها: أولاً - دالة واللغة في داخل اللغة، وثانياً - ملامح قاموس انشاعر، أي لغته الخاصة.

نحن نذكر نهاية قصيدته الأولى بزوغ: «إن لغة تكونت/ إن شعباً ابتداء». ومنذ هذه البداية نستشعر أن دالة اللغة هنا تتجاوز المصطلح عنه إلى ما يمكن أن نراه اللغة - الفعل. ليست اللغة هنا، قطعاً، مجرد كلماتها، ولا حتى سياقها الاجتماعي، ولا علاقتها الداخلية، بل هي، في طي، فعل. وهي ليست فعلاً شعرياً فحسب، بل هي، بما أنها فعل شعري، فعل اجتماعي: فليس طبعاً ثم فعل في فراغ. وعقيدة الشاعر كلها - وجماعته - بل ربما كانت عقيدة الشعر الحديث كله، هي أن اللغة فعل اجتماعي، ليس بديلاً عن مظاهر الفعل الاجتماعي الأخرى - كما هو واضح - ولكنها، على الأقل، جزء من هذا الفعل. ولست بصدد مناقشة هذه العقيدة الآن، فلعلها أدخل في سياق الرومانتيكية السياسية إن صح التعبير. ولكن لعل فيها



استخدام هذا التكنيك ، إلا أنه - كما هو واضح - تكنيك وراغ وخطر ، وتغزوا ما يتجاوز الإخبار واللمعان الحارجي إلى قيمة شعرية كاتمة وأصيلة .

أما غنة الغناء فسوف نتناولها بما هي جديرة به من مناقشة ، بعد أن نعرض لفصيدة « ش ع » .

وأظن أن هذه القصيدة - وهي من عيون أعمال الشاعر - أقرب أعماله إلى الوفاء بهم أساسي في خبرته ، فهي في النهاية نوع من التوسد الصافي والمقعد معاً بين الشعر والشاعر . ولعل تكنيك الحوار المتخذ أساساً للمبناء ، وأنواعاً أخرى داخلية من الزواجر ، والغنائيات الجزئية المتشورة بحذف وأحياناً بإلغام - لعل ذلك كله قد أسهم إسهاماً في حل التناقض الأساسية ، أو راب الانشقاق الأساسي ، الذي كان في الغالب يفصم الرؤية والتشكيل في كثير من قصائد الكتاب . هنا يقول الشاعر مفصفاً مرة أخرى عن نقد للشعر ورؤى به للخبيرة ما :

رأيتني أمتدح حتى أصبح اشتباكاً مع الوجود

إذن فقد سقط السد الذي كان يفصل فصلاً صارماً بين طرفي التناقض ، وسار الشاعر مسيرة تأخذ باللبح حفاً ، عبر تطورات درامية يكاد يلمس نبضها ، حتى انتهى إلى ( صرت القصيدة )

وواضح جداً أن مسيرة الشاعر نحو صيرورته هو نفسه القصيدة تمر بأطوار متعاقبة ومتداخلة معاً ، وحرف الوصل السائد هو حرف العطف « الواو » ، وليس - كما نراه يبحث كثيراً في القصائد الأخرى - حرف التثنية « أو » : « أنا خائف وفرحان في خوئي » - و : « الكهوف مظلمة مضية » معاً ، و « الغابة الجموح مكشوفة خبيثة » معاً ، و : « مهجتي جبانة جريئة » معاً ، وهكذا . صحيح أن التناقض الأصلية مطروحة ، وليست متسبة ولا منفية ؛ وهو ما كان ضرورياً وأساسياً ، ولكن السعي نحو التوق والتجاوز يبلغ من الصفاء والدقة ما يلهه أيضاً في فقرة من أجل فقرات ديوانه السابق :

تقول استكندرية في : تقصيص

لأنت الجين والحين ، والمغالل البريء

لأنت جزئي الطفل .

وفي « ش ع » ، يبدو استلهام « النثر » مصدراً من مصادر الثراء الفني ، مستوحياً ومتشكلاً و« مصصراً » إذا صح التعبير ، وخاصاً بهذا الشاعر لا بغيره . ومن استلهمات التراث التي استوعبت لتتحول إلى شعر حديث ، تلك المقاطع التي تقول - من غير أن تقول - إن الشعر هو نبوة وليس مجرد نبوءة . بكل ما في النبوة من لأم غائرة وحرارة فدينة ، وتجاوز للآلام

ذلك ، يضع إسفيناً بين الدال والدلالة . انظر هذه الأمثلة ، مأخوذة عنفاً ، عبر الكتب كله : ( المشب في الأنداء - واحصد الرحم - جسسى الطرى مفتوح فيا عشيقى العفى هناس الخليج - كنت ترشيقى لحى بفتة الخالقين - أكشط الدمل الذى على سرق - يزورع التلئين قيتين - أخلقتى إلى ساقها المهندسين - صاحت : أكون في انفراجة الأسطوانة الجارحة - نهان واقشان - نه : نهر يفتق ، ملثم يتمزق ، خلجان تتحقق . . ) وهكذا ، نلاحظ أنه كلما جاء الدال الشيقى أعقبه على الفور صوت حلقى حاد : كالمين والحاء والغاف ، أو على الأقل صوت طبقي (أى من أقصى سقف الحنك) مثل الكاف والحاء ، أو ما يسمى أحياناً بحروف القلقلة . . ويختصر أصوات خشنة جافة حادة . إليك إذن - إذا أحببت إزدواجية أخرى ، وانفصاما آخر ، وشذجا آخر . على أن لغة حلمى سالم نوع من التميميم - وفيها عدا غنائياته التي تقف على طرف آخر ، مرة أخرى ، لغة في الغالب نائمة الضلوع ، نائقة ، ذات حواف قاطعة .

٣ - ولعل حسه جيداً - وأحياناً أو غير وراغ - هو الذى يلهه لأن يوازن بينها وبين شيتين : الأول ، استخدام المصطلح الفلسفى والمهندسى والجغرافى والنحوى ، في مفارقات مجازية أيضاً ، لها حدتها ، وفيها انكسارها . والثانى ، هو ما يسميه غنة الغناء ، وما سوف أسميه مزج الألفاظ ، أو غواية الأرابيسك .

أما استخدام المصطلح بأسلوب المقارعة السريالية ، فلا يحتاج إلى تدليل ، فهو شائع على مدى هذا الكتاب والكتاب الذى سبقه :

(أمضى على صهوة القمل / صوب صهد شموى وسيع . أخذت زاوية ملازمة . الوقوف بين الخرافة والملاى . توق مهولة صوب الميلى . وتيهى بزلق وذات إنيى أجىء / تاركا خصوصيق وتاريخ يرق أجىء . صيغة أنثوية لاشتراكية الصراع . فجيعة أيديولوجية خاصة بالقرى والشوارع ) .

ومن « سكندريا يكون الألم » : ( خوازين من الصلصال الديكتاتورى - تحرق المجرى المياهى صوب فسجير الاستاتيكية العقيم - وصاحت في حريها الاستاتيكية الغريق - انسىء المثلوجية الرموم في ملازم ) . وهكذا . وواضح أنى إذ استطاع هذه الأبيات من سياقها فإنها ارتكبت جريمة غزير لا تكاد تطلق . ولكني أجد المذلل فقط في أنى أشير إلى خصيصية في لغة الشاعر ، وقد أشرت إلى موضوع واحد لم يكن فيه استخدام المصطلح الفلسفى - على الأقل - ناجحاً . ويتراوح مدى نجاح

والمانعة في سبيل جمد مؤنل :

دثريني دثريني  
ورطيني في جيبيني  
النار في عيوني  
والريح في يديني

أظن هذه القصيدة أيضا من مواد الإيمان عند جماعة وإضاءة  
٧٧ ؛ فهذا المقطع لا يخطيء في أن يذكرني بشعر « ماجد  
يوسف » بالعامية ، عندما يقول :

آآه زملوني زملوني  
من حروقي ومن فتوني  
في مغارات المحاولة  
البلابل دخلوني

وعند « ماجد يوسف » أيضا نفس المكثف على استكناه  
قصيدة الفن أو قضية الشعر ، ونفس الخبرة بأن يكون الشعر هو  
نفسه موضوع الشعر وتشكيله مآ . والشاعر هنا يمر عبر مراحل  
الصعود والدخول والكشف - مقصدا عنها كلها - بهذه  
الكلمات ، وعبر « ش ع ر » من السحر إلى الذات إلى « وأوطاء  
نون . . نار ودم » . ولكنه يعود في دورة كاملة غير منقضية إلى  
صيرورته - هو - القصيدة . هذا التوحد - إذن - ليس مفروضا  
وليس سببقا وليس - أساسا - مصمما أو مسودا ، بل هو توحد  
عبر التفكك ، وعبر الكائن السراط بين الأسطورة والسكين ؛  
الامر الذي يتكرر في الشعر كله أكثر من مرة .

أما (البرنقالة) فواضح جدا أنها من عند « أبو الليث » : نورا  
وبراءة ، وهي ملثني تترج لنا بأسفة وملثية بعصارة البهجة :

أقتصم من أبو الليث ليموتين فاعتنين :  
(النافذة تنفتح كبرنقالة - ما أجمل فاكهة الضوء)  
وهي أيضا من الدوال الشوايت في نسيج الشعر أو في  
عضويته ؛ وهي عا يعتمد عليه بنجاح في كتابه كله .  
كان « حلمي سالم » في ( سكندريا يكون الالم ) يتنهل :

أعطني شعرا عنيفا  
أعطني لحنا كفيفا

أظن أن إبهاله قد استجيب له ، وأنا هنا حقا يلزاه شعر  
عنيف وكثيف .

قصيدة (خطوات) تثير على الفور المشكلة التي أراجعتها حتى  
الآن ؛ مشكلة الغنائية عند حلمي سالم ، وعند شعراء آخرين  
من جماعة إضاءة ٧٧ ، حيث تصبح عند شاعر كحسن  
طلب - مثلا - أكثر من مشكلة .

تصادفنا المقاطع الغنائية - بل الرقصة الإيقاع - كثيرا عند  
حلمي سالم ، بل هو يعتمد عليها في معظم قصائده عتصرا أساسيا  
من عناصر التشكيل . وفي ظني أنه يفتن بهذا العنصر افتتاناً ،  
ولكنه - من ناحية أخرى - يعتمد إليه عمداً ويكفي الآن أن أشير  
إلى مفتتح قصيدة (خطوات) مثلا :

تا تا تا  
حصان فرح بقلي يداً انقلتا  
تا تا  
تراقصت حيوته - حصاني البهيج .  
- حين خازل البنتا - تا تا  
لوتة طفولية تمنى انتباهه إلى تطلق وأنى  
ولوتة طفولية تمنى إلى حرقى وأنى  
التضاتا تا تا

وسأكتفى بأن أشير إلى مقطع من « فضة من أجل فينا وقبران »  
يقول :

واو وى  
كوة كوت كليهما الكلم كى  
وغلبة غوت غريبيها الغريب غدة وغى  
واو وى  
أقوى على القصة قى  
وما مدائن الميلة التي تميل مى  
فأى جنة على يدى أنى  
دوؤ وى

وفي قرائن هذه القصيدة « فضة من أجل فينا وقبران » أقول  
إنه ليس لدى مشكلة مع هذا النوع من المعالجات اللغوية على  
الإطلاق ؛ إنما المشكلة هي الطريق الدقيق : الخط - الشعرة ،  
أو بتعبير الشاعر نفسه ، الكائن السراط بين تجرير طائفة اللغة  
وابتعاث قواها المكونة من ناحية ، وبجرد التمنية والتوشية  
والتفريق الزخرفي ؛ بين الالتصام من ناحية ، والتفريق من ناحية  
أخرى ؛ بين تطويع إمكانيات اللغة تطويعاً يأتى عن روح الشعر  
المستشر الغلاب ، وبين الخضوع لما أسميه غواية الأرابيسك ؛  
بين العثور على النغم الدقيق المحكم ، وبين مجرد المزج باللفة -  
ولا أعني مجرد المزج العروضي ، بل المزج بمناه الآخر ؛ أى  
بجرد تدارك الصوت في خفة وسرعة ، مشتقا من خفة وقع قوائم  
الحيل وسرعتها .

وحلمي سالم في شعره ، يأتى بلطفة الأرابيسك عتزة  
بالحنن . يقول في « سكندريا يكون الالم » : (تخاذلت والكائنات  
والحنن الأرابيسكى والغزارة) ، أو يقول : (انكسار التوازي مع

عليه . وتبدو القصيدة نسقاً متهازناً من التراكيب اللغوية ذات الجرس الصوتي المختلف بالجنازى والتكرار اللفظي ؛ ... إلى آخره .

وسوف اختلف اختلافاً كبيراً مع هذه الرؤية الصارمة ؛ فزعمي أولاً أن حلمي سالم لا يقدم لنا عالم الحس بما هو عليه ، بل لا يقدمه إطلاقاً ، وإنما نحمل التراكيب الحسية عنده دلالات تجريديّة وعقلية . وقد قلت من قبل إن اللغة عنده - بما هي لغة ، ملائمة تصد هذه التعبيرات - ليست لغة حسية ، بل لغة تتناول الحسية بأصابع جافة وقاطعة . وكذلك أزعج أن همومه الشعرية هي أساساً وجدان متسلبي به - شعورياً وقنياً - بالأم الوطن ومشاكل تخلف الحس بهذه الآلام في تشكيل فني . أما أنا فأرى في حلمي سالم شاعراً - وشاعراً هي الكلمة - سياسياً بالدرجة الأولى . وإذا فهمت مشكلة الزمن التي أثارها جمال القصاص ، فإن حلمي سالم يحس الزمن ويعانيه - على المستوى الشعري دائماً - في وصفات ليست شاردة بل شاملة ، وقد تكون غيترلة جداً ، ولكنها تحمل حساً بما يستعصي على مجرد مرور الزمن العرضي ، وبما تستشره اللحظة الآنية في وقت معاً . إنني أزعج أن ما يسميه جمال القصاص « بالزمن السريالي » ، والانفصال بين مستويات الشعور واللاشعور ، إنما يتعلق بوضع مواقع يجتازها من عمل حلمي سالم ، ولكنه لا يرى العمل بوصفه كلا ، ولا يوقف عند مواقع ناجمة جداً ومفصلة بالدلالات الأعمق .

لن أتوقف عند فضاء من أجل فينا وقبران ؛ كثيراً فقد طال حديثي ، وإن كنت أراها قصيدة من أهم قصائد هذا الكتاب . سأشير فقط إلى أن الخبرة الشعرية هنا تتناول أساساً قيمة مطروقة وقديمة - التدهور والتحليل الغربي كوعاء لتجربة الشباب المصري والعربي في الغرب مرتبطة بمنهج من التراث العربي العلم . وهي مرة أخرى رؤية اجتماعية وسياسية لأعجوبة ولأذعة المראה . وتستجبر في القصيدة صور العنف الشبقي في صناعة قاسية السخرية ؛ إلى حد تمزيق الذات وتشريحها بلا هوادة . وتتراوح التشكيل بين الذروة وتيقضي الذروة ، في إقاصات مفاجئة وحادة . ومع ذلك فكم كنت أتمنى أن يخلص جوهر الشعر العنيف هنا من أعباء القصائد الطوال عند هذا الشاعر : الاندفاع والاتساع الذي يجعل قوة السجع تشف وترتقي كثيراً في بعض المواقع ، ثم قيود التفتية وتكرار الإيقاع الذي يعيد القصيدة - في بعض المواقع - إلى شبك الشعر العمودي من الباب الخلفي .

إذا كان في الحق في أن أقول للشاعر شيئاً - وأنا أعرف ليس لي هذا الحق في النهاية - فإني أقول له : كف أكثر ! قطر أكثر ! قلوب غويات الإطناب وقمة الموسيقى القروضة من الخارج !

الأريسيكي الحزين / شاعر قال : تدخل الدوائر المخطوطة إلى آخره .

ويجبل إلى أنه هنا يعني شيئاً أكثر من مجرد الأريسيكي التشكيلي - وإن كان يفيد من المصطلح . ولكن الإيماءات الأنثوسية والأريسيكية عنده تأتي ، عندما تنظم في تشكيل القصيدة شيئاً مرقصاً ، وفي الغالب خفيف التفتية ، بل الخطر الحقيقي عندما يرتزق إلى ملازمة التفتية ونعومتها ، ومن ثم يفقد حاراتها ؛ لأنه يصفى منها كل دماء المم الذي ترتبط به دلالاتها .

ويقترن بالأريسيكي - بما هو عنصر تشكيل - التكرار . وتكرارية الموسيقى أيضاً مغوية وغدارة . فالنمعة والزخرف ، هي أساساً تجريد . والتجريد يمكن أن يكون قيمة فنية ولكن على الأقل في هذا السياق - يجب أن يبقى قيمة ثانوية ، لا يسمع لها بالطفان .

يقترن بهذا أسلوب يعتمد التأكيد بالصلر والانساق وراء سحر القافية . والقافية عند شاعرنا تكاد تصبح - في أحيان قليلة - مجرد تسجيح ، وليست تفتية ، حتى ليضع في حيلة الاعتراف الشعري ؛ إذ يؤدي الانصياع للقافية إلى تزيّد وفصول وحشو يؤدي الشعر - كما هو الشأن في الشعر العمودي الرديء .

هذه كلها مزالق التفتية التي قد يكون اختار الشاعر بها - إلى حد المعبأة والعبث - افتناناً قاتلاً للشعر ، وإن كانت في هذا المجال ألقى باهرة ونعومة . أما أنا فلا أقول له : حذار من الأريسيكي ! وإنما أقول بالتاكيد : حذار حذو من غواية الأريسيكي !

فإذا كان كل ذلك صحيحاً ، فإنه لا ينبغي مع ذلك أن النمعة والتكرارية ، والتفتية المفروضة ، كلها قد تصوغ تفاصيل حشوية في التشكيل ، ولكنها طوال الوقت تأتي في سياق رؤيته الأصلية ، وتتدرج على مدارج همومه الشعرية . إن اختبار الشعر الحديث كله - وأعمق المرحلة الحديثة حقاً من الشعر الحق ، بعد الشعر العمودي وبعد شعر التفعيلة - إنما هو بالدلات في هذه المشكلة التي لا بد أن يواجهها ويحلها شعراء هذه المرحلة ، أمثال شعراء إضاءة ٧٧ وشعراء أصوات وغيرهم . وأنظهم على وهي بالمشكلة . فنحن نرى جمال القصاص - وهو زميل حلمي سالم وصديقه وفي داخل إضاءة ٧٧ - يقسو على حلمي سالم قسوة لا أكاد أجرو أنا عليها . حينها يقول عنه ، متحدثاً عن ه سكتورياً يكون الألم « في العدد الثامن من إضاءة ٧٧ ، أكتوبر ١٩٨٢ : « الإيقاع عنده غالباً ما يوقف عند حدود الدلالة الشعورية للصورة الشعرية ، فلا يقدم لنا سوى عالم الحس بما هو

وهو نفسه يعرف ذلك ؛ إنه يقول لنا :

هل عاد لانتقال مثل أن يقول :

صافية أراك يا حبيبي كأنما كبرت خارج الزمن ؟-

عهد من الغناء فات .

فإذا كان عهد القصيدة العمومية قد انحسر وانهار العصور الشعرى المتتالي ، بل إذا كان عهد القصيدة التفعيلية قد فات حقاً ولم يكن إلا الشفق للمنى ، بإشراق الشعر الحديث ، فإن مسئولية هذا الشعر الحديث ، الذى يعتمد موسيقى خفية ومرهقة لا انفصال فيها عن موسيقى الفكرة ؛ الموسيقى التى تتراوح بين الحركة والسكون - لا بالمنى الإيقاعى فقط ، بل بالمنى الأعظم للحركة والسكون ، بلا انفصال - هى مسئولية جادة ، وكبيرة .

ماجد يوسف شاعر من أهل مصر

لا أريد أن أعاد هنا بأن كنتز قواعد صنعة النقد ، والدرس الأكاديمى ، العلمى ، الموضوعى ، للمهيج ، أو ماأشت من صفات ؛ فانا ، حقيقة ، لا أبجد هذه الصنعة ، وإنما أريد أن أعاد بأن أفكر ، كتابة ، بصوت عالٍ إن صح هذا التعبير . وأمل أن يكون هذا النوع من التفكير أيضاً ، نوعاً من المشاركة فى الخبرة الفنية ، نوعاً من المشاركة فى إعادة خلق هذه الخبرة . وفى ظنى أنه إذا كان العمل الفنى قادراً على حفر هذه المشاركة ، وإبتعاثها ، فتلك علامة أصالته ، وخصوصته ، ومن ثم فإن التأملات التى أثارها على قصائد ماجد يوسف هى ، فى هذا السياق ، تأملات ، لا أكثر ، أو اقتراحات لفهم ، أو مشروعات للمشاركة فى الخبرة ، أو محاولات للدخول فى ساحة مشتركة من المانة . وللمانة هنا بالمعنى الطيب ، تعنى بذلك الجهد فى سبيل الوصول إلى رؤية .

والحقائق ، أو الوقائع ، أولاً ، أشياء ، صلبة ، كما يقال . نحن هنا مع شاعر يكتب باللغة التى لا أعرف إلا أن أقول عنها لغة أهل مصر ، والجانب الأول من هذه المسألة ، هو بالتحديد ، هذه اللغة . لا أريد أن أسميها اللغة العامية لسببين : أولاً ، لأن فى هذه التسمية نوعاً من التعلل الموروث الغالى . وأرجو أن نخلع من «القبالب الأكليشيهات» ، وأن نتوقى التعلل . والسبب الثانى والأهم ، أن هذه اللغة هى أساساً لغة فنية ، أو على الأصح لغة فنية ؛ فليست هى اللغة التى يتحدث بها عامة الناس ، فى شؤون معاشهم أو معائهم . هى آخر تماماً . هى أكثر من اللبانت التى تستخدم فى بناء عمل فنى ، وأكثر من المائدة الخام التى تستخدم فى تشكيل عمل فنى ، وأكثر من الكلمات والمفردات التى تستخدم فى وصف عمل

فنى . ومع ذلك فلا ننسى أن قواعد هذه اللغة أو أجزويتها ، فضلاً عن روحها أو مذاقتها أو لغات تعبيرها ، هى قواعد لغة .

ما يعنى الآن هو أن أشير إلى حقيقة ما واقعة ، هى ظاهرة الشعر المكتوب بهذه اللغة . لم نعد اليوم بلزاً مجرد تحارب عابرة ، أو اقتحامات محدث ونقى ، أو شطحات فردية ، بل أمام ظاهرة حقاً لها وزنها . ونحن زناها فى السبعينيات من هذا القرن نحتشد . لأقول تنصمخ ، بل أقول تتأكد ، ونجتذب خبرات متزايدة بأعداد متزايدة ، أى أن لها بحق جاذبية خاصة ، وقوة شدّة خاصة ، ومقدرة خاصة .

ومنذ أن دخلت هذه اللغة ، لغة أهل مصر . وأرض بلوتولاند على يد لويس عوض ، فى أواخر الأربعينيات ، لم يعد من الممكن أن نعلمها ، مجرد لغة «عامية» أو لهجة ومتدهورة من لهجات اللغة العربية الفصحى - أو حتى لغة «العامية» ، بمعنى لغة «الشعب» ؛ ولم يعد من الممكن أن ينظر إليها أى إنسان من حل . ومنذ ذلك الاقتحام القديم ، البهيج ، الذى مازال حتى الآن محفوراً بالخطر ، بدأت لغة أهل البلاد ، تحمل بعض فى سياقها الفنى أعباء العصر ، وتكسب شحنات ثقافته .

ووضع صلاح جاعل بعد ذلك صياغة رباعيات ، وهرف ما بين الطين والفرع من صلات القرى الجميلة ، أى عرف ما بين المائدة الخام الطبية المتأخوذة من السنة أهل البلد ، والمصم الفلسفية المحض ، من إمكانات للتضارب بل للاندماج أحياناً ، على الرغم من الحدود التى تفرضها صيغة الرباعية نفسها ، بغنائيتها الملزمة .

ثم جاءت الستينيات ومضت ، وبعدها السبعينيات . وفى خلال عقدين من الزمان تأكدت - فى ظنى - ظاهرة هذا الشعر المكتوب بلغة أخرى هى غير العربية الفصحى . واسمحوا لى أن أقول لغة ، فلا أظن أنه يوجد حقاً وطابره فى تناول هذه المسألة ؛ لأن هذه الظاهرة موجودة ؛ هى حقيقة ، أو واقعة صلبة .

الملّح الأول فى هذه الظاهرة ، أو فى هذه «اللغة - الظاهرة» إن أمكن القول ، هو أنها ليست لغة الشعر الشئى القديم . ولا لغة ما اصطلاح حل تحسبه بالزجل . ليست لغة شاعر الربابة القديم ولا شاعر المواويل ، وليست لغة يريم الترنسى وحسين المصرى وأبوإيشة ، لا بمفرداتها ولا بمجموعها ، لا بألفاظها ولا بتركيباتها ، لا بموضوعاتها ولا بمعالجتها . ومرة أخرى لا فصل هناك ولا تفرقة ممكنة بين الجانبين العتيدين ، جانبى الشكل والموضوع أو الغالب والمحتوى ، أو اللفظ والمعنى ، إلى آخره . هذه مجرد تفصيل اصطلاحية ولا داعى فيها للنخوض فيها .

من ناحيتها ، صوتاً له وحده . وأظن أن هذه علامة فارقة من علامات الشاعر الحق .

وصوته منذ الآن قد أخذت نبراته وإيقاعاته تتحدد . بدأ يخلص من شرفة التكون والتخلف ، وينفض عنه عقد الحرير الذي أرتبطت به ولادته ، من أصلاب أسلافه الأقرين . والذي يعرف أشمل ماجد يوسف الأولى لا يمكنه أن يخطئ نبرة شعراء مثل صلاح جاهين ، وعمل الأخص سيد حجاب ، تستل إلى صوت الشاعر وتنتزع به ، لا في الموعود العامة ، أو الاهتمامات العامة فحسب ، بل في مفردات اللغة الشعرية كذلك ، في التعبير عن طريق البحر ، والسبك ، والمرسة ، والشباك ، إلى آخر هذه المفردات ، بل في الصياغة نفسها . ويكفي أن أثير هنا ل مجرد التذليل ، فما أظن أن هذه القرابة بحاجة للبرهنة ولا حتى للجدل ، إلى بيتين ، عثرت عليها على وجه السرعة دون بحث ، من الشعارين :

فمنعما يقول سيد حجاب :

صوتك ضفيرة حرير يفرش سلام فوق حيطان البير

ويقول ماجد يوسف :

لأ ليسا يجلد ضفائر حُريرته في حبيكي نحن من الأسى ح الفرد  
شباكي فوق بحور الليل

فنحن هنا بإزاء شاعرين متفردين متميزين ، وورثتين شعريتين لكل منهما وجوده . بل حضوره ، ولكننا أيضاً بإزاء نوع من سيطرة صوت الشاعر الأول والأصيل ، وتأثيره .

ولا أظن أنه يمكن أن يكون هناك خلاف حقيقي حول هذا التأثير ، أو هذا النسب إن شئت ، على مدى الديوان الأول ، فيما أعرف على الأقل ، ل ماجد يوسف . ونظرة سريعة ، في تحليل النصوص ، عند ماجد يوسف من ناحية ، وصلاح جاهين وسيد حجاب من ناحية أخرى ، سوف تثبت هذا النسب بلا عناء . وهذا أمر طبيعي ، بل جيد ، لأنه يصيرنا بتسلسل الظاهرة ، ويعني ما ، بأصالتها ؛ ولأن ماجد يوسف ، في عمله الأخير ، يخلص تماماً من هذه التي أسميها «سيطرة» التأثير السابقة ، نبرة غيره ، نبرة سلفه ، لكي يجد صوته الخاص ، بعد فترة انقطاع طويلة ، أظنها كانت ضرورية جداً ، بل حيوية وأساسية .

ونبرات صوته ، على ما فيها من غنائية متوقفة ، تشكل هجوم للماصرة المعاصرة . هل نصفي معاً إلى هذه الغنائية السهلة العذبة المناسبة بطلاوة ، بما يكاد يكون عفواً ولكنه ليس عفواً :

حصان في البراري  
يرجع قبالي دروب المنيعة

وأريد أن أقول إن هذه «الغنة» - الظاهرة ، أو «الغنة» - الحدث ، أو «الغنة» - الواقعة لها قوايتها الخاصة التي ابتدعتها لنفسها ؛ فهي تزدهر بما تنجح من المصادر والتأثيرات المتاحة كلها ، ومن القصص التقليدية والحديثة ، ومن سبلات العلوم أو الفلسفات ، ومن مفردات المثقفين الآنية ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، من اللغات الأجنبية على السواء ، ولكن الأهم من ذلك أنها لم تعد لغة أدبي تقليدي - حتى في داخل إطار العامة . ولم تعد أداة للغة الاجتماعي الصريح المباشر ، ولا لغة المتعة بالوصف الاجتماعي المرهف ، كما كانت عند بيرم في إبداعاته المتميزة ، مثلاً ، بل دخلت الآن إلى ميدان الشعر ، الشعر كما تعرفه حساسية العصر كله ، ودون أن تضيق بها مواضع اللغة . إذن فقد تأكدت بقاها ، وأثبتت لنفسها أصولها وأنسابها وقرباياتها ، على أيدي مجموعة من شعرائها الذين يضربون في تيه ، لأنه غير مطروق ، ولأنهم يخطون دورياً كانت مغلفة ، ويكشفون فيها منابع كانت مسلوقة ، ويذكروننا في ذلك بأعراق حية في الدماء برغم الصروف والمحن . وأنا أزعم أن القرابة الحققة إنما تقوم بين هذه الأعمال ، بهذه اللغة ، وبين ما عرفناها باسم الشعر الحديث ، أو الشعر غير العمودي الذي كتب ويكتب منذ الخمسينيات . هذان التياران فيما أظن ، هما تيار واحد قد انشعب إلى ثنائية في اللغة ، ولكنه واحد ، يتطور ، ويتدفق ، ويتغير في داخل هذه الوحدة نفسها .

إنني أريد أن أثبت لهذه اللغة المصرية ، في شعرها الحديث ، أصالة - ولندع الآن أبحر وميتها وقواعد صرفها . وإنما الأصالة التي أعني ، هي محددتها مباشرة من الحساسية الثقافية العامة المعاصرة ، بكل ما تحمل هذه الحساسية من تراث ، وكل ما تسعى إليه من تحقيق ، في وقت معاً .

ومن الواضح أنني لا أريد أن أنفي - ولا يمكن أن أنفي حتى إذا أردت - هذه الفصحي التي أتحدث بها الآن ، ولا أن أهون منها أدنى تهوين . على العكس ؛ للفصحي أيضاً حيويتهما الجديدة والمتجددة ، ومشكلاتها القديمة والجديدة أيضاً ، وهي تترى وتتجدد ، بل تنضج أحياناً . وأنا مؤمن أنها لغة شديدة الأيد وبالقوة الهائلة معاً ، وأنها بطبيعتها نفسها ، ثرية وثرة ، وفسيحة بل شاسعة الأرجاء ، لا يمكن أن تستغنى نواحيها . وإنما أريد أن أقول ببساطة إننا أمام ظاهرة ، واقعة ، وأنه لم يعد من الممكن أن يمارى أحد في أن اللغة المصرية شعرها ، وأنها قادرة على أن تفي بهذا الوعد ، وأن تحقق هذه الإشارة ، أي أن تحمل أحياء الشعر ، الشعر فحسب ، على إطلاقه ، دون تحديد .

وأظن أن ماجد يوسف هو واحد من أبرز وجوه هذه المجموعة من الشعراء الذين يعطون لغة أهل مصر صوتها . وهي تعطيها ،

ويضحك في ميون البيوت الحزينة  
وتضحك ستاتي  
وأترك حثاي لحصاتي ياغندي يميني  
يقول ما بداله  
يطير عند بير الكلام والمعاني  
وأفحّت ف قلبك آلاف الأغاني

ومن نفس القصيدة :

ياعين .. ياليل .. ياليل .. ياليل .. ياعين  
ويوصل شماع الكلام يا حبيبي  
- شماع الأم -  
بين عيونك .. وبين  
حصاني التي رجله انتت م السفر  
حصاني كيا

وحق الشموس إلى طول النهار كانت تبرز الطريق  
ماشيت ونالت مرادها خلاص ...

أما هموم المعاصرة فكثيرة ، ومثقلة ، وهي تترواح بين أسئلة  
عن الماهية نفسها ، ماهية الشاعر ، والإنسان ، وأسئلة - وقليل  
جدا أجوبة - عن مصير الوطن ، وأصوله ، وهويته .

(راجع مثلاً قصيدة «البر» وقصيدة «ترجيحات على ثلاث  
زوايا» .)

وما من شك في أن هذه هموم هي بطبيعة الحال هموم أهله  
الذين يقول عنهم ، ولهم ؛ ولكنها أيضاً هموم حساسية العصر  
التي لا يبرحها إلا المتفنون . وهذا ما يتضح وتقوى ملاحه في  
شعره الأخير . في قصيدة أخيرة له : «دراما الأبعاد العشرة»  
بحث أساسي عن هذه هموم المزدوجة : ماهية الإنسان وهوية  
الوطن . وهو بحث ملتاع ، لأصح الحيرة ، فليس هناك ما هو  
مضن ومغش أكثر من الحب بالتسأل عن الهوية ، بل عن  
الماهية نفسها . هل نسمع هذه اللغة :

من طاقة التّهدين بافتح ببيان العطش يداخل  
لأعماقك باطلع لسابع سها باتزل لسابع  
أرض طين السكك فيا الحيرة  
حيراته - كالنجم - في عتيا والشعلة مظيفة يتنور  
العتامات وأما باقطع المسافات عند المضارق  
أبأت وإسأل حكيم عنك يمكن يكون لقمان - جليز  
يكون سقراط - زرافشت - يوزا - فلان - يمكن يكون  
علان ... مايردش السؤالات ..

هذه . إذن هي لغة الشعر الثقيل المدرب الحساسة ، أولاً  
وأساساً . إنه خصب في أصوله ، وثّر لتابع ، ولكنه يواكب

اليوم ، ويتطلع بالضرورة إلى غد . وعندما أقول خصباً في  
أصوله فأقني لا أنصق تقنياً تقنياً وخارجياً فقط ، ولا أصف هذا  
الشعر من خارجه ، فقط ، بل أنصد قبل ذلك إلى مصاحبة  
الرؤية الشعرية نفسها . انظر إليه كيف يبدأ السؤال : يدها من  
بؤرة مفتوحة في أصل الحصب نفسه والعطاء : ه من طاقة  
التهدين يفتح ببيان العطش . . فليس ماجد يوسف سليل العامة  
من شعبة فقط ، هو أيضاً سليل «بلوتولانده» شاه أم لم يشأ ،  
ولتحتل من أصول الإنجليز الحصرية ، قديمها وحديثها ،  
وهو يبتعث ، بجرة شديدة جداً ، لقمان وزرافشت وسقراط  
وبؤذا ، في بيت واحد ، دون تهلل ، ويتلخص بدعوى الروح  
والصدمة . ولكنني أحسه تلخيصاً مشروحاً ، مثملاً ومستوعباً  
ومسلماً به . ما أريد أن أقول هو أن هذا النوع من التلخيص  
المتلف يمكن أن يكون مجرد ترصيع أو سرد ، أو قرقرعة لحيات  
مسيحية متباعدة . وهنا مرزقي يقع فيه كثيرون من محدثي  
الإنجليز الحصرية - وغير المصرية - عن حسن نية ، أو عن  
فقر في الحساسية ، سواء . هنا يصبح مجرد رصّ الإجماعات  
الملتطعة بأصابع باردة دلالةً ونبوءةً على الانفعال أحياناً ، وعلى  
الضمحولة في أكثر الأحيان . وأشهد أن الكثيرين الكثيرين من  
شعراء الموجة الجديدة بالفصحى أو العامية ، مدانون في هذا  
المجال . أما ماجد يوسف فحسه من غير هذه القليلة ، وإن كان  
ما يزال عليه أن يتخلص تماماً من قبضتها ما ينقله هو ما ينقل  
الشعر : حرارة البحث ، والأمانة في السؤال ، والخشية من  
الجواب السهل ، والوجل من الوقوع في أسر الشعار ،  
والغالب ، والنمط ، والممد سلفاً ، والمصنع جاهزاً في فيبارك  
الثقافة الشائنة . ما يفتنه هو تقادى هذه الهوة المهددة التي يريح  
السقوط فيها .

ومعذرة إن كنت ركزت انتباهي قليلاً في هذه النقطة . فهي  
سمة واضحة من سمات هذا الشعر الواضح ، وهي تتردد فيه  
وتترواح أصدلها كثيراً . البني للتسارع ، والإيقاع  
التدارك ، والصور الملاحقة بل المتداخلة التراكبية ، ملخصة  
ومقطوعة ، تومض ويصلم بعضها بعض ، بل يقع بعضها  
على بعض ، ويطن بعضها على بعض في نوع من التماثل متعدد  
الأزوع والسيقان : هذا ما نجده في شعر ماجد يوسف ، بوضوح  
يظهر في البداية في التركيبات الموجزة ذات التكهة السريالية ، ثم  
يتجبر في قصيدتين على الأخص «ست الحسن والجمال» حيث  
نجد متتالية ، أو متتابعة بارزة : «وع المحيط سيوف بحروف لمع  
- وهروج من فوقها أبأت قرآن - وزرود من فوقها أسود بشناب -  
ورماح مستوية على الأبواب - ومراوح ريش - وكتاب أسرار -  
وقصائد شعر على الأحجار - وسنايك خيل عند الأمتاب -  
وجراب - وسروج - ومصباح لعلال الدين مسروج - وصور

يا أم العروق الدم فيهم أنيا  
تتلف جروحك - ع الجبل في كل يوم -

.. شاعر مسيح الأديبه  
صَلِّهِ السَّوَالِ عَلَى بَابِ يُونَا اللى انتصر ..

.. جَوَا العيون المضحكة والمبكية

يا أم العروق الدم فيهم أنيا

الطير على الأربع جهات ..

.. لَمَّ جناحه وحيا

تتلف جروحك - في الصعود - شاعر يوحنا الأغبية

مطلوته من براكين دماء كل الطيور السالوئية المشجبة

يا أم العروق الدم فيهم أنيا

لـ الصنخور ناهشه القُرس

ومرشقه سيوف الحرس على كل باب من بوابات القاهرة

تتلف دما الخلاج - في جرحك - أغنيات المسجونين في

الآقيبه .

في هذا السياق نجد أحد تقاليد الشعر المكتوب باللغة

المصرية ، حيث تحتل المفردات الفصحى مكانها ، بشكل

ضروري ، وتشتمل اللغة هذه المفردات ، دون عناء ، فيقول

الشاعر ، مثلا :

تُضَرُّ عَيْنُكَ الْبَدْعَ مِنْ سَكُونٍ ، يَكْسِرُ شِعَاعَهُمْ مَوَاسِمَ كُمُونٍ

أو يقول :

تَبْرِقُ الْأَشْيَاءُ فِي لَحْظَةٍ ، تَصْمَقُ الطَّيْرِ الْمُحَلَّقُ ، يَنْكُفِي فِي بَيْرِ

الضَّجِيجَةِ .

أو يقول :

مُتَخَصِّبٌ بِالرَّوْيَةِ فِي كَفِّ الْبَشِيرِ

فهذه مفردات لا يقولها إلا المتفنون ، وبالفصحى ، في داخل

جسم لغتهم ، تتجاور مع مفردات مأخوذة مباشرة عن أصولها

الأوربية ، وهي شائعة على طول هذا الشعر وعرضه ، دون

انفصال ولا افتراق . فليس تطعيم اللغة الشعرية بالفصحى هو

القضية ، بل تطويع العامية واكسابها المقدرة على النهوض بأبعاض

التعبير ، ونقل التراث الثقافي العربي والأوربي على السواء .

هناك تكتيك الشاعر الذي لا يريد أن أطيل القول فيه ، وهو

موقف أصيل في معظم الحالات ، ومنه : التقطيع ، والترانم ،

والحوار ، وكسر سياق السرد الزمني ، إلى آخر هذه الحيل الفنية

التي أصبحت اليوم كلاسيكية تقريبا ، ولكن المهم ليس في

صياغتها بل في اندماجها بالعمل ، ليس في مجرد موسيقيتها بل في

وظيفتها . وغوَّعمل الشاعر ، في هذا المجال ، نموَّ صحيح .

وهناك ما اصططلح على تسميته بشفرة الشعر ، أو رموزه .

لفلاح - واسوار - ويروج - ومروج خضرا - وينود - أعلام -

وأبوزيد ع المحيط ومعاء عتر - وحلم زاجل - ويشارف عرى

ومزيكا تواسيح أندلسي - وكام خنجر - راجل مشلود لابس

عبه .. يبندي لتتراج الغنم - ثمال لأمير باين أحس - وقصاده

تمام الزير سالم - وادهم - ويسين - وملاح الدين - وملابس

عرى ونرجيله .. وهكذا هكذا ؟ فالتتابعية طويلة ؛ ولكنها

ليست شائعة فقط بل ذات دلالة شعرية واضحة . ثم تتضر مرة

أخرى في صور قاهرية حديثة ، في قصيدة ودراما الأبعاد

العشرة ، اقتطع منها فقط لحظة أو لحظتين : «ضحكة حبيبي -

الشمس - موت الضل - نزع الريح - إعلان الفيلم - زحام

بشر - أمة جريح - عربة أجرة - موع برى - شهوة جسد -

صرخة وليد - كبرياء - خطب - جامع - رغيف - طوابير - قلق

- أوتوبس - فراخ - كستور - صحف - ملايم - سكن -

أشعار - مطر - سيارة شيك - جماعين - جزم - خطب - انتحار

مزمز - غنا - تصريح - ملير - مومس - قتل - تعمير - عبور

- إنجاز - مبه - أستان خلدع - سرير - حرام - يسار - حصار

- جواز - خور - سجون - مجنون - وهكذا وهكذا . حتى

يقول : «تفتح إشارات المرور تولِّع مصايحي الغربية تلتمع

بالألف لون ..» . وأظن أن هذا الاحتشاد المركب المميز ليس له

فقط دلالة اجتماعية مقصودة - وهذا مهم - بل هو أيضا أساسا

عند هذا الشاعر قيمة سيكلوجية أصلية وأولية . أظن أن طبقات

الوعي عنده مفتوحة بعضها على بعض ؛ أن المسار من الوعي

الصالح إلى أغوار سفلية عما هو تحت الوعي الصالح مسار غير

مسلود . ومن قيم الشعر ، فيها أتصور ، أن يزيح السلود عن

هذه المسارات ، فتصبح بصيرتنا عندئذ بأنفسنا وبالعالم من

حولنا ، أنقى وأصفى وأعمق .

ومدنا في هذا السياق فهل نشر أيضا إلى الإيقاعات المتراوحة

غير المألوفة التي غناها موسيقى هذه اللغة ، عند هذا الشاعر ؟

فهي ، إلى الغنائية التي عهدناها في مثل هذا الشعر كله ،

بسلستها وطلاتها ومذاقها الخاص ، بل بما فيها من جرس

طفول أحياناً - هذه صفات لغة أهل البلد - تتجاوز هذه

الإيقاعات الوجيزة المُرْقَّصَة إلى وقع أثقل خطى ، وأملأ وزنا ،

وأكثر توترا بدراما مشدودة ومتطاوله الرنين ، بل أحياناً مثقلة -

بالمنى الطيب للتلل - بأحلام من ذهن يعرف أيضا كيف يبلو عنة

التفكير . وليس هذا أبداً بالقليل .

نسجم هذه الغنائية أولا في مقطع من وست الحزن

والجمال :

«وأودر عليك في طيه شراقي

وأروى العطش فوق لسان باسمك

ثم من قصيدة دراما الأبعاد العشرة :

ليست هذه الأبيات نادرة أو غريبة من قاموس الشاعر وعن سياقه . أتت عنده تمسك العالم جسداً ، وجسداً أنثوياً على الأخص . وليس هنا استعارة أو تعظيم أو إضافة ، بل نوع من التوحد بين العالم والجسد - الجسد الأنثوي على الأخص في مواطن خصوصية : الهند والبطن والخصه ونفى العين ، وهكذا .

ولكن هموم الشاعر - في المقابل - تكاد تكون هوماً هتمسية ، إن صحح الاصطلاح ؛ أعنى هموم العقل ، وانصباب الفكرة في حدود محسوسة .

نجد هذا في أبيات هي أيضاً ليست من شوارد هذا الشعر ولا نواتره ، بل من صلب قاموسه وسياقه ، مثلاً :

وقلبي على الكلمة دابر يلف . . ساهات تبقى مركز إضاءته  
وكونه ؛

أو :  
وفيّ الميود . . التي أثقلت بالدود يياكل في الدواير كلها ؛  
أو :

يتسجم القاعة أهل . . كتلة باعته م الخطوط الضامية في  
ملل الملاصع .

يرتجف يثايب كله . . عهز القدرة الوحيدة التي امتلكها ؛  
أو :

وتبين حقيقي في زمان الميكة . . عصر الحنقن

تضغط زرايري إيذ قوية من السلوك والكهرباء .

هنا نجد آليات التكوين الشعري معمارة وهتمسية بل ميكانيكية . وهي موقفية شعرياً ، بقصد أو بغير قصد ، في داخل رؤية واحدة غير متفصصة . ونحس ، على الفور ، في شعر ماجد يوسف ، هذا الولع بمفردات الهندسة والميكانيكا ، الدوائر والسطوح والخطوط والزوايا والأبنية . وهكذا . ومن السهل جداً طبعاً أن نقيم الصلة بين هذه المفردات الشعرية وبين مفردات العصر الذي نعيش فيه ، هذا في مستوى أول قريب مشروع ومتصور ومفهوم بل شائع يكاد يكون سولياً مبنلاً . إنما المهم - أو المأسك - هو القيمة الشعرية الأصلية لهذه المفردات . أي ، مجرد استعارة ، أي اقتراض من الخارج ، ودين له عيه ونقله ؟ أي إضافة ، أي مجرد حشو وتزويد ، يعني مجرد ترصيع وتزيق ظاهري ، أم هي - كما هو من الضروري أن تكون - مفوم من مقومات شحنة الشعر ، وعمر كولي لطاقته ؛ أعنى عنصراً أساسياً أو مسسة بالخلف أو الاختزال لاحتسرت الطاقه وتباوى البنيان ، واختلت وظيفة - الكيان الشعري أو وظائفه ؟

هذه الشفرة عند ماجد يوسف قريبة ، ومأخوذة من الرصيد العام لهذه واللغة في موجة الشعر الحديث ، نصيحة وشعبيّة على السواء : الحصان ، والديك ، والسفينة ، وما يدور في فلكها من مفردات ، والطيور والغربان - كلها واضحة الدلالة ، تكتسب نعمة شخصية أحياناً ، ولكنها مع ذلك ، من الرصيد العام . هذا بالإضافة إلى مفردات الأعلام الدالة على تجريدات : يوحنا وأحمس ورسالومي والحلاج وعتر وهكذا . هذه أيضاً من مخزون الشعر الحديث ، لا ترف وتوقع ونجها بحياته خاصة إلا في القليل ، وقد تجنبت لو وصل الشاعر إلى شفرة خاصة به ، لا تضيئها إلا غيرته المتميزة .

أريد بعد ذلك أن أكتفي بهذا القدر من تلمس الجانب التشكيلي في شعر ماجد يوسف ، لكي أخلص - وفي حسنا ذاتها هذه الرؤية التشكيلية ، أو ينبغي أن تكون - إلى الجانب الآخر المرتبط بها أوتق ارتباط ، أي إلى ما أرجو أن نصلح عليه بالجانب المحسوس ، يعني ، بهيمة سلاذجة وقاصرة ، والمضمون . (ومرة أخرى وإلى مالا غاية : لا أقصد إلى أي فصل ، بأي معنى ، بين التشكيل والمضمون) .

أظن العالم عند ماجد يوسف معجونا بنوع من الحسية المضوية حيم ، أكاد أراه علماً جسدياً ، بل أكاد أرى العالم كله عنده جسداً حياً يتمزق ويتشظى . ومن تجاربه الأولى حتى آخر أعماله نحس هذه الجسدية الأنثوية في العالم ، وهي على الأغلب أنثوية .

نقرأ في هذا المحيط أبياتاً من القصائد الأولى ؛ صوراً مقطعة عن سياقه حفا ، ولكن لما حضورها الخاص المتفرد :

وساعة ما ارتمش عبد النخيل / السّف قال المواد كبره  
أو :

ولحم السفينة إلى المحرق ؛

أو :

وفيّ حين القمح/ حبة يشبه خنوق ، نزلت دموع الملح منها ؛  
أو :

د الدم يبارق على النهود . . فوق الصدور الميّتة الناعمة  
ومن قصيدة «سبع سطوح للمعم» :

والسبا عبد المشقة إلى اتني بالرقص ليلة دُخلتي  
شهدو النجوم المحروقين في حيون حبيبي فرحني ؛  
ومن قصيدة : دراما الأبعاد العشرة :  
يُرضع في حلمت الحريف سمّ السكوت والمسكة  
وأعصر على الريق إلى جف من الحنان نفي العنب



واندفاعه، ويكتسب كثافة داخلية، بمجرد أنه تراكم عضوي يرتب بعضه على بعض في نسي يبدأ في أن ينشئ، ويحيى، وليس مجرد وصف للصور، ولا مجرد تتبع آلي مرصوص.

أما في الأعمال الأخيرة - «دراما الأبعاد العشرة»، و«تحويلات الخروج من الدوائر المثلثة» - فيصبح معنى الشاعر هو تليخيص التاريخ - التاريخ الممشى في دخيلته ودخيلتنا - تاريخ الوطن، والإنسان في الوطن، وأكاد أقول تاريخ الإنسان. وهو معنى طموح جدا، أكثر مما ينبغي، ولكن له فضل الطموح وفضيلته. ومن ثم تفتقر الخبرة الشعرية اضطرابا، في سياق هذا المعنى ونتيجةً لفسروراته - إلى أن تصبح واحدة، متماسكة. ومن ثم فإن البصيرة لا تتأثر، ولا تأثر، لاحقة للتراكم، بل تسبق بصيرته الآن الخبرة الشعرية نفسها وتماسكها وتوحد معها. تصبح الرؤية الشعرية واحدة متماسكة. لم يعد الزمن الشعري تنابعا، بل وحدة تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل. ولا يمكن هنا أن نستشهد - كما أمكن فيما سبق - بآليات مقطعة من السياق. القصيدة كلها تصبح كلاً غير قابل للتجزئة وغير مقفصص. هذا ما يحدث في «دراما الأبعاد العشرة» ولم يكن قد حدث في «دست الحزن والجمال»، وهذا ما يحدث في «تحويلات الخروج» ضمن سياق أوسع، ولم يكن قد حدث في «صبح سطوح للعقم».

ومن المقومات الأخرى والأساسية في شعر ماجد يوسف: حسه بالإثم في العالم، وحسه بإثم العالم: هذه الحظيرة المخامرة بل الغامرة تجد أوضح تعبير لها في قصيدة من قصائده الأولى بعنوان: «حيوانات»:

ودخل الشيطان/ قبح البيان/ في الفجر صلاً بالأنام/  
ضحككت عينه بالثار وبالشهوة المحرام/ مد الإبدن - الحية  
وبالتماين - يرموا السلام.

إلى أن يقول، في إدانة كاملة، ومقلقة، للناس كل الناس:  
ونطق المرق، والثرى ينهم، والشكات، واتكلموا  
كثير من غير كلام.

واتبادلوا أكل التفاحات...

وهي عخطية لها بلا شك إيمادات اجتماعية كاشمة. لكن دلالتها الميتافيزيقية واضحة، وهي لذلك قاصرة. هي دائرة صغيرة كاملة؛ أفعى صغيرة وإن كانت كاملة. ولذلك فإنها تقترب بالحق بالحق والخرس، وأظن أن فهمها، على وجهها، لا يد أن يرتبط بإثم آخر، ولكنه يفتق ويختر؛ إثم الحس بالحق والخرس. لكن حلس الشاعر لا يتوقف عند هذا الكمال الصغير المَحْبَاط به في دائرة إثم العالم المغلفة، لذلك نراه، على الفور، في قصائد أخرى، يستشرف باب الخلاص ويحري

والسؤال الثاني، المترتب بالضرورة على هذا السؤال، هو: هل هذا في مقابل ذلك؟ هل قاموس الشاعر العضوي الجسدي يقابل قاموسه الهندسي العقل؟ هل يقابله كما يقابل طرفان متمايزان، مستقلان، متفصلان؟

في بداية تجاربه نعم. كان هذا التقابل - وأكاد أقول التناق - واضحا وملموسا. كان بين القاموسين نوع من الشق أو الشرخ. أما في أعماله الأخيرة فهناك نوع من التمازج الآخر المركب بين جسدانية العالم وعقلانية الشعر. في الأول امتزج العالم بالجسد من ناحية، وامتزج العقل بالشعر من ناحية أخرى، وبقيا في حال من الانفصال المتوتر المتجانس، كل منهما على حدة. أما في عمله الأخير فنحن، لحسن الحظ، بإزاء انخراط من التصاهر بل من الانصهار، تتراوح صعودا وهبوطا في جدلية خاصة. كانت الفروق والشروخ فيها ظاهرة في الأول، ولكنها في ظني تتجه بالمراد إلى تلاحم جديد، ومتكامل، إن لم يكن كاملا.

في قصيدته «دوائر التحول»:

واحد كذا... وبقينا اثنين  
وحاصرنا هناك حتم البطينين  
والدم غراب فُتحت المركز  
ورصاصة اندثرت جُؤا العين  
أو:

وخلفت بؤرة الانتباه للمد... شهوة الانطفاء. شكَّلت  
من ميث التتابع مسقوفة الاحتياج.

وطلمت من جوع الانهيار. بالرى من لحم القرار. والفسى  
ومن السقوط... عُرِفت مذخل الارتواء.

هنا نجد الانصهار الكامل بين القاموسين، في سياق واحد، في رؤية خاصة غير مشقوقة.

عند ماجد يوسف حس تاريخي حاد ينتهي بما أكاد أراه توحداً بكينان حي متجدد غير وفتنه، وجنسه. ومن ثم فهو ليس استحضاراً للصورت ثقافية، وليس ابتعاثاً لصور تاريخية أو فولكلورية - وليس في ذلك غضاضة على أي حال، عندما يكون هذا الاستحضار أو هذا الابتعاث مبرراً وموفقاً - ولكنه - هذا الحس التاريخي عند الشاعر - يتجه نحو شيء آخر، نحو بصيرة عريضة.

وهنا أيضا أحسست أنه بدأ، في عمله الأول، بتتابع تاريخي متفصل على نحو ما عن الشعر؛ بدأ بتجربة تاريخية إن صبح القول، خارجية ولكنها شديدة البلاغة وشديدة الوقع. ولكن هذا التراكم نفسه يصبح متجاوزا من التيار الحلي، بحرارته

في هذا الفهم تنضح - بسطوح - قصيدة «مبع سطوح للقمم» . ففي هذه القصيدة نجد أن الأنا هي مركز الكون . نجد أن الشاعر يبدأ بـذاته - وهو في هذا يجعلنا نلتحق بغيرتنا جميعا ؛ فنحن جميعا نبدا بذاتنا . وهو يدور حول هذه الذات ، بألوانها الممكنة له ، في ست دوائر أو ستة سطوح . الأنا هي كل شيء ؛ إنه لا شيء يردده هذه الحيرة التي تكاد تكون عقيدة ، ست مراتب عذا .

#### «مَلَقَشْ غُلُوق م البداية - إلا أنا ..»

وهذه الأنا تنضح وتمتص ألوان العالم كله في وقت معا . والنتيجة الضرورية هو فقدان الأنا في العالم ، وكسر طوق الذاتية أخيرا ، من خلال معاناة متعددة الأدوار والألوان وخصية ، على الرغم من أنها تتناول تيمة العقم والمُحَلِّ والخراب . العقم في الواقع هو الأنانية ؛ والقصيدة كلها تصدر عن هذا الحس التراجيدي حقا للعقم . وهو تراجيدي لأنه أولا وعلى الرغم من حدته وأمانته الطفلة ، لا يَسْلَم ولا يمتنع ولا يسقط بإرادته . هنا التناقض التراجيدي أساس ، وإن كان مطمورا تحت ركاب متقلب دُور من مظاهر العقم المسيطرة . القصيدة تنتهي ، بعد تصاعد حاد متوتر حتى لتوشك أن ينشرح صوتها ، إلى هذه الرؤية - الحلم :

والحلم شايئهُ يُغَيِّبُني من صلب هودي اللي انتحي .. الحلم  
سلطع نفسه في صيون الصغار .. بصيت عسل اللوحة  
السراب .. ملقش غلوق من البداية .. حتى أنا ..

صورة العقم بالألوان الستة ، تمحي وتصبح سرايا ، تفقد الأنا ذاتها .. ولكنها تفقد ذاتها لا في عدم كامل ، فذلك لا يمكن أن يتسق مع كل خصوبة تجرئة السابقة السراية حقا ، ولكنها مجسدة وعضوية ، بل تفقد ذاتها لأنها نقلت إلى هذا الحلم الذي ينبت من صلب الانكسار ، ويثبت في عيون الصغار . وهذا ما أسميه بالتناؤل . إنه سانج ، رعا ، ولكنه جذري .

والمعاناة عبر السطوح الستة وحتى السطح الأخير الذي لا لون له - لأن فيه كل الألوان فيها أظن - هذه المعاناة هي في القصيدة حوار صعب ومتلاحم كأنه صراع العناق - كأنه صراع يعقوب مع الملاك - بين الذات والعالم الذي يتخذ جسد الحية في مستوى أول ، ويتشكل بأرض الوطن في مستوى ثان ، ينتهي بأن يقصع عن نفسه - هو العالم كله - في المستوى الأخير . سطوح العقم الدائرة المتحركة هي مستويات هذا الصراع - العناق :

#### « جسمك المحفور في جسمي »

رؤية ليس فيها أقل ليس . هو جسم الحية ولكنه أيضا جسم

حلفه ، عندما يقول :  
«مكسور جناح الشرقي ، ويخرج عذ الكلام» .  
أو يقول :  
«أحرس رُحْمًا ما يعرفوش ما تقول بَقَه ما تقول بَقَه .. ما ..  
تقول .. بَقَه ..»

ولذلك أيضا فإن في هذا الشعر تناؤلًا - وكل تناؤل فيه سذاجة - في داخل مأساة تكاد تكون حسية ، وفيه شوق نحو العدالة والحقيقة . هذا أيضا يمكن أن نبته من شعره الأول بأبيات واضحة دالة :

القاتل الأبله قتل / ساكن في جُحْر المستحيل / مثل عارف أن  
الصخرة / لا يدُ بُرْعَد بالصهيل .

فهذا إعلان مضجع وبين عن الإيمان : الإيمان بضرورية اندحار القهر ، واستحالة استمراره ؛ الإيمان بضرورة أن ترتد الصخرة بصهيل الانتصار والانطلاق والعدو نحو أفاق مفتوحة . أو نسمع هذا البيت الجميل :

والمرابك يا حبيبي عملة بجوج الصواري للمراسي  
الحقانية .

فهذه رؤية في غاية الجمال ، وديناميكية هائلة ولكن فعالة ، والتوق فيها للحق والعدالة ترق أصيل ومثقل وعميق ؛ فالجوع للحق يحرق بنفوس محروسة عقم ، وموجود . وهنا أيضا عبرة تتمازجها لغة الشعب ، في كلمة «الحقانية» : هي أكثر من الحق والعدل إذا عبرنا عنها بالفصحي ؛ فيها معنى التبرير أيضا ؛ فيها معنى أو ظل لمعنى متحدر من أصول لغة قديمة من ألفتنا ، هي مُنَعَتْ ، رفيعة أوزيوس ، التي تجمع في ذاتها كل خلال الخير والبر والعدل والحيطة أيضا . هي في الحقيقة «معت» الحقانية .

\*\*\*

أريد في النهاية أن يؤدي ذلك كله بنا إلى الفهم الذي ينير لنا هذا الشعر كله ، في جملة .

تصوري ، عبر مشاركة لهذا الشاعر ، هو أن التركز حول الأنا - الأنا الشاعر والأنا على إطلاقه - والتمرد على هذا التركيز ، في سياق متابع حينا ، أو متعاصر حينا ، تكاد تكون النتيجة الأصلية والأساسية عنده . ومن ثم فإن هم هذا الشعر الأصل والأساسي هو الانفلات من حصار الذات ؛ من حصار الأنا ، إلى الحية - الوطن - الأرض - العالم .

أظن أن في هذه النتيجة مفتاح شعره ، وأن هذا الشعر ، في هذا الضوء ، يصيح واضحا ، مقصحا . قد يكون غامضا ولكن ليس فيه ليس ؛ ومن ثم فهو شعر بحق .

ونحاول أن نحلّق بأجنحة كالجر . ومازالت هذه المقومات هي عناصر الخصب والمضوية والخسبة متميزة بعناصر الصلابة في سياقها الهندسي المتشكّل . مازلنا نجد أن الرد على انتقاد البحث هو « عظم السؤال » وإذن فليس ثم إجابة ، وأن ما ينتظرنا ، بعد الخروج من كثافة « بطن إيزيس » ، بعد النزول من « الرحم السّوسن » ، هو « أنشودة الفسق الحلال » . وإذن فليس ثم خروج من هذه العجينة المضوية ؛ عجينة الولادة . وإذن فنحن مازلنا في دائرة مفتوحة ومغلقة في الوقت نفسه ، بل في داخل دوامة من الدوائر المتفرجة المغلقة ، كلها ؛ في داخل حركة مستمرة من الخروج والدخول ، بلا انتهاء .

نحن نشارك بعد ذلك ، حتى نهاية المقطع الخامس ، في مسيرة متقلبة الأدوار وشديدة الغنى ، ومعقدة التركيب ، يصعب اختزالها جدا إلى عناصرها الأساسية . هي في الواقع مسيرة الذات في صراعها مع الشعر - بأوسع معانيه التي تتضمن الموسيقى والرقص ونغم اللون وإيقاع التشكيل أيضا . وفي صراعها مع اللغة :

« وسألتني عن معنى اللغة ، قلت : الجنون » .

وسوف أخاطرك هنا بأن أحشد بعض هذه العناصر الأساسية ، بتصنيف خارجي ، هيكل ، لا أعرف منه إلا إلى شيء واحد ، هو مجرد تلمس الأعمدة الرئيسية - أو على الأقل بعض الأعمدة الرئيسية التي ينبثق عليها جسم القصيدة المتدفق الفوّار :

١ - إن الفن ليس مجرد أداة للإفصاح ، بل هو جوهر الكيان ، بما فيه من روح الروح ، ومغامرة الهجرة .

« هريك ودخلت الجوهر »

- الجوهر .. جوهر »

٢ - إن الانفصال عن التقاليد ، والخروج إلى مساحة الكشف والبراءة ، مغامرة عميقة بالتردى ، ولكنها هي الضرورة التي تتجدد باستمرار ودون توقف . والتوقف عنها هو الموت بعينه .

« ما يفتش في جسمي أي موضع إلا فيه طمعة جناس أو جرح دم »

وإدبني بالفتن على الفرائش

أفلس تقاليدى .. الكفن .

لوه واحرقني ريش بفيغان واصمقي قهقر النموذج وإشبال والذاكرة

ما هو قُدرك انك تسبقي .

الوطن المشوق والمفتوح مما ؛ جسم العالم الحبيب والمفتوح مما . والإفلات النهائي ، من هذا الحصار الذي يضرب بطوقه الداخل المحفور في جسم الذات نفسه ، إنما يأتي عندما تمحي الألوان ، بعد تبادل طويل للألغام ، وغوص يزداد غورا في الحبس بالخطيئة ، تظهر بداية التطهر ، وينكسر طوق الانحصار ، وتبدأ على الفور القصيدة التالية ، شديدة الوضوح والأمانة ، في المقطع الأول من « تحولات الخروج من الدواوير المغلقة » بل في عنوانها نفسه :

« ولأننا كنا أجبه من بداية الأمثلة . كان الخروج هو الثمن للاكتمال

كان المعادل للسؤال .. انتفجر النبع البريء في بؤرة الكهف الحلال » .

إذن فهذا هو السعي إلى الخروج من حصار الأنا ، من حصار التشوّه والاستحالة ، من طوق الدوائر المثلثة ؛ وهي مثقلة لأنها شائكة ومعوجة وآثمة . هذا هو السعي إلى الخروج منها للبحث عن الخلاص ، عن الاكتمال ، عن الدوران الديناميكي الخي . والبحث يبدأ ، ولعله أيضا ينتهي ، من خلال الفن . هذه قصيدة معاناة الخروج عن طريق الفن . وسوف نقرأونها ، فهل تلمسون فيها ممي هذا البحث المفضي الشاق - والمتنع - مما - إذ تكون :

« الدمشة طير يحتاج حيز »

والبرق فاس خصب جبين الرعد بالهد والمطر

الواحد الفرد انشطر . كان الحلول هو الشهادة بالانشطار

واتكور الكون بين فضاء الشمس والعقل - الإله »

جلّ ومين هذا البحث وما ينتهي إليه ، ولكنه ثقیل أيضا ومغزق ، حيث جناحه حجرى ، وفاسه ساطعة الضربة . ولكن الفرد ينشطر ، لأنه لم يعد فردا ، بل اثنين ؛ أصبح هو والعالم ، في خبرة حلول واندماج ، انطلقت الأنا - بجناحها الحجرى - إلى حيث تجد بؤرة الكون في « العقل - الإله » ، وأيضا ، وفي الوقت نفسه ، في جسد العالم ، ثورة الإغصاف للنير . إن جسدانية الكون تمتزج هنا بعقلانيته

والقصيدة تبدأ بحثها الطويل بدعوة إلى الخروج والانفلات من حصار الذات المَحْزَنَة الساقطة في فزع السؤال ، في رعب التكون ، بين شطين واضحين منذ البداية : الشعر والعقل . ولكن هذا الانقسام الأول ، هذا الجناح المشطور ، إنما يحدث مع ذلك في قلب عجينة كثيفة من مفومات هذا العالم المفرد - الذي يمكن أن يكون هو نفسه أيضا عللا نعيش فيه ونتنفس بثقل ،

٣ - إن الفن هو نبوة أيضا ، بكل ما في النبوة من معاناة ومجد .

« آآه تملؤنى .. تملؤنى

من حروى ومن فتوى

في مغارات المحاولة

البلايل دحلوى »

٤ - إن الانفصال بين الشعر من ناحية ، وجسد العالم وعقله من ناحية أخرى ، مستحيل ، وزائف :

« افتح للشمس .. تاريخ الفلمس

هاجم بالتار قداس الفن . »

٥ - إن الذات المنقسمة على نفسها ، والمتحركة مع ذلك ، هي ساحة البحث والصراع والانقسام بين هذا الجسد والعقل ؛ بين عنصرى الذكر والأنثى ؛ بين الفرد والمجموع ؛ بين الفرد والوطن ؛ بين التاريخ والمستقبل .

هذه العناصر الرئيسية الخمسة هي ، في ظنى ، أعمدة المقاطع الخمسة الأولى من القصيدة . إن الإشارات إليها ، والإيماءات بها ، أوضح من أن أرتدعها ؛ فهي نسيج العمل كله ، وغلايا كيانه الحلى الذى يصعب فصلها عنه بأى نوع من أنواع التشريع .

والتكثيف الفنى البحث هنا - إن أمكن أن نتحدث عنه باعتباره بحثا ، وهذا غير ممكن بالطبع - تتركز فيه السمات التى كانت قد بدأت تتخلق في أعمال ما جد يوسف الأولى . ولا بأس أن أذكر بها : فإلى جانب الانصرهار الحميم بين مفردات وتكوينات العربية الفصحى والعامية بتكهناتها الخاصة ، نجد انصرهاراً مركباً آخر ، على مستوى أعلى مع مفردات قافوس المتخفين ، تحتل مكانها بلا أدنى إهمال ولا حس بالتعجم . وإلى جانب التجريدات العقلية نجد ابتعثات الصور الحسية العضوية .

وإلى جانب أسماء الأعلام التى لا تقصد لذاتها ، بل يقصد بها الإيماء بالذكاء عامة ، أو تصورات ثقافية عامة ، نجد « تضمينات » كثيفة ومتلاحقة من عناوين الأعمال الفنية التى مارسها معه جيله كله - بل أصبحت هذه العناوين ، أو هذه الأعمال الفنية ، بما فيها أعمال الشاعر نفسه ، وأعمال أصدقائه ، هي مفردات التجربة نفسها ومقوماتها . فهو يدخل فتاحة على قنديل ، وهو يشير إلى « سنابل » التى يصفها بأنها وجه ثان للغضب ؛ وهو يدخل إيقاع « الغزاة التى لا تحب الشعر فى

الزمن الردىء » (عمود درويش) . وهو يتحدث عن الوقت الذى كان « للكتائنات الطامعة » (على قنديل) ، وعن الرحلة الطويلة من « أقاليم البالي إلى إقليم النهار » (أونيس) ، ومن دخوله الأرض الخراب ولقائه بالرجال الجوف (إليوت) ، وعن ست الحزن التى تطلب منه أن يقول لها « مرثية للصعر الجميل » (عبد المطلب حجازى) . وهو يسمع بظفه فى الترع الأخير ينفى « أنشودة المطر » (بلد شاكر السياب) ؛ وهو الحبيب الذى كان قد أهداها « أزهار الشر » (بوللير) قبل أن يفرس فى داخل نفسه ويدفن نفسه فى « المثيرة البحرية » (بول فاليرى) . وهكذا وهكذا من « مركب » حل طه المهندس إلى « عين إلزا » وأراجون ، حتى يتسنى - بعد أن كان قد بدأ - بنفس مغامرات « الإخضاة » وكاف نون ، التى وضع فيها هو وأصدقائه معقد طموحهم الفنى .

وسواء رضى ماجد يوسف وأصدقائه ، أو لم يرضوا ، فإن اللغة التى يُصَفَّر بها هذا النسيج الفنى المتخرد هي أساسا لغة سريالية . ولا أقصد مجرد لغة الألفاظ ، بل أقصد اللغة التى يفسح هو نفسه عنها بأنها « الجنون » ، لغة الحلم والوعى ؛ لغة الصبغة المفتوحة على أغوار النفس الداخلية التى تشارك فيها جميعا ، وهى مع ذلك حيمة وحيدة عند كل منا .

أما المقاطع الخمسة الأخيرة فهى بداية العثور على الرد السليم شاعريا ووجوديا ؛ بداية الخروج من الذات حقا إلى ما هو غير الذات ؛ أى بداية التوحد بالجماعة ، بالأرض ، بالوطن ، بالعالم ، بداية انكسار - أو كسر - طوق الأناية :

« أنا - أنا - أنا

من نقطة الفنا .. إلى .. امتلات بالجسد

أنا خرجت من أنا .. أنا »

حتى نهاية هذا المقطع :

« أنا .. أنا .. أنا .. أنا .. الواحد .. العبد »

وليس هذا الخروج بالشئ السهل ، بل تكاد تحسه يتم على الرغم من الشاعر ، بقانون لا يمكن أن يقاوم ، ولكنه لا يطاع باستئثار سلبى ، بل يفرض نفسه بقوة قاهرة .

هذا سفر الخروج المكتوب فى سياق مصرى بحث ، مرتبط أوثق ارتباطا بتاريخ هذا الوطن الذى يعيش - مازال وسوف يظل أبداً يعيش - فى ذاكرة لا غوت ، والذى يتجه ، بلا جؤل وبالحنم ، إلى أن « تدخل تخوم الانفجار وتفتح ببيان المستحيل » إلى أن « يتجسد معمار البذرة والسكين » إلى « نكتب مبادئ

الشعري بـلغة التركيز والاستثناء عن الفضول ومن ثم ، أكثر على حل الرسالة الشعرية . قد أكون مخطئا ، وقد يكون امتلاء التعبير وكثافته واحتشاده بما هو غير ضرورة مطلقة ، هو الأكثر على حل هذه الرسالة ليس هناك إلا معلومة تأمل العمل ومعايشته ، مرة بعد مرة ، لكي نصل إلى الاقتناع ، معا .

أما التطور الدراسي في القصيدة فليس مبنيا على الجهل بالحقيقة والسعي إليها ، فها هي ذى الحقيقة مطروحة منذ البداية ومعروفة ، بل هو مبني على البحث عن هذه الحقيقة المعروفة ، ببصيرة مسبقة وبذاتية وأولية . والضرب في دروب هذا البحث المفضي ، من خلال تاريخ الفن ، وفي التاريخ ، من خلال عضوية العالم ، ومنطق المجتمع ؛ من خلال التجسد والخاتمة ، حتى نصل إلى :

« وحده إضاحك بالجميع / إنت الى مليان بالجسد / إنت ابتاه وحى العبد » .

حتى نصل إلى :

« الدائرة كملت .. وايتدى يمشى التحرر منها .. ينحل قوس المنتهى .. »

ينخرج جوع تخضر صحراء السطوح .. على نوع وبيع فتاحة الشهوة

وارعاد المخاض تلم أجزاء الحقائق في البؤر .. حسب الشريعة والقانون .. »

الانسلاخ وتدخل جحيم البوقنة وتحت شجونة - هذا الوطن - في الشروق » .

وفي هذا الجزء الرئيسى الثانى من القصيدة تبدل بجلاء خصائص الجمال التي يستطيع هذا الشعر ، بهذه اللغة ، أن يحققها : الشعر الحلى المتصق بسوجداننا المعين ، دون حواجز - مهما شئت أو كانت شائعة - من اللغة القديمة التي معها تحددت أو تعاصرت فهي مازالت جدارا ، قد يكون جيلا جدا ومعبرا جدا ، ولكن تظل لها حدود حاجزة وقاطعة ، قائمة بنوع من الصلابة مهما كانت هشة ، لا تتيح هذا التدفق التابع من الرعى المصرى الخاص بأصائله الخاصة ونكهته الخاصة ومذاقه الذي لا يضارح . ومع ذلك فإن هذا التدفق ، بموجاته الصاعدة الهابطة ، لا يتفصل عن نوع رهافة المسالمة ورقة المدخل وحساسية التعبير المتففى السوفسطى الذي لا يملكه إلا من عرف معاناة الفكر وخفايا الفروق بين ظلال الحس .

السؤال هنا : هل في القصيدة ثم جنوب إلى الإسراف في تقصى هذه الفروق الدقيقة بين مناسى التعبير ، بحيث تنحو ، شيئا ما ، إلى أن تثقل موجة التدفق الشعري وتربد ، وتكمد ، ويتطير لها شيء من خبث الزبد الذي قد يلعب جفاه .

أظن أن شهوة الإبداع الجديد ، والكشف الجديد ، قد ثقلت أحيانا بالقصيدة ، في جزئها الثانى ، على هذا النحو الذي كنت أظن أن يكون أصفى وألوجز ، وأقطع ، وأذهب إلى الفقد



## ما بعد القراءة الأولى الحدث في شعر أحمد عبد المعطي جازي

ياروسلاف ستيفتشيتش

فلنفترض أن الحدث في الفنون شيء والحدث شيء، وأن الفرق بينهما على قياس الفرق بين المال التليد والمال الطارف، وأنتا في استهلاكنا اليومي لما قد لا نتوقف لنفكر فيهما. غير أننا خارج استهلاكنا اليومي سوف نشبه بسهولة إلى أن المال الطارف يمكنه أن يصير تليدا مع الزمن؛ أما ما افترضنا أنه ليس إلا مظهر للحدث في فن من الفنون فلا يبقى منه رصيد فعال بعد لحظة استهلاكه الأولى. ولعل اصطلاحنا الاقتصادي والاجتماعي هذا يساعدنا في التركيز على الجانب الكيفي عوضا عن الكمي في نقاشنا حول موضوع الحدث، وبخاصة إن افترضنا افتراضنا الثان، وهو أن ثمة علاقة عضوية بين الحدث والإبداع، وأن مثل هذه العلاقة لا تقع بين الإبداع والحدث. وعلاصة لتورطنا فيما لا يفيدنا أن نستمر فيه طويلا، نلاحظ أننا مازلنا - أساسا - مع المشكل الذي نهتأ إليه «كولردج» عند تمييزه بين الخيال المبدع والخيال المنوع. وعلى سبيل المثال يمكننا القول بأن رأى كولردج نفسه كان هو الآخر مبدعا في حديثه، بغض النظر عن جلته.

قد تساءل الشاعر المصري الحديث صلاح عبد الصبور مرة عما سوف يبقى من بعض رواد الأدب العربي المعاصر للتاريخ؛ وكان منهجه المميز في تسؤله هذا يدل على جدليتنا الماثلة بين الحدث المبدع والحدث، وكان رده عمقا في تحفظه. ولكننا يمكننا أن نصصح قراره النقدي بعض الشيء فنقول: إن الكثير أو الأغلبية سوف يبقى منهم للتاريخ إن اعتبرنا التاريخ مجرد سجل موضوعي للمجتمع.

النوعى لما هو المعدل الاجتماعى فقط. وعلى المدى البعيد سيكون له بقا من نوع خاص يمكننا أن نسميه مستقبليا. أما التاريخ فسوف يبقى تاريخيا، أى جلا لمرقة مختلفة عن المعرفة التى نبحثها. وإذا كان للتقدي دور في كل هذا فهو أن يتخذ شيئا ما من الماضى للحاضر، أو أن يمنع الحديث المبدع من أن يتزلق قبل أوانه نحو عالم الأشباح المهمل، وأن يدفع به إلى المستقبل.

وليس سهول موقف الناقد في هذه المهمة، بل قد يكون موقفه إزاء الماضى بوصفه باحثا في ذلك الماضى بمفهومه التاريخي أسهل كثيرا منه إزاء التجربة الباشرة للحدث المبدع؛ أى أن البحث قد

أما السؤال الذى يحتمل حقيقة فهو ماذا يبقى من تاريخ الفن للفن، وليس للتاريخ كهدف لذاته؛ لأننا مع بناتنا المتخطف، ومع تأليفنا لموسوعات تاريخ فن من الفنون، لا بد أن نحول حياة - أى طاقة فعالة - لتلك المستودعات الوقورة وهذا لا يحدث إلا عن طريقة التزيق والتمييز بل الاستثناء. فتقع كل جلة مرحلية كجدة في كفة لا تمثل إلا التاريخ الاجتماعى للفن المعين، ويقع ما هو ذو حدثاته مبدعة في كفة. فهل نشمت في النهاية بغلبة قانون المعدل الاجتماعى على الاستثناء الفارق لذلك المعدل؟ لا ليس بضرورة الأمر ولا بطبيعته؛ لأن التقل النوعى للمستثنى القليل في مجانته هو دائما أضعاف أضعاف التقل



بشعره المبكر نسبيا رجع بنا ذلك إلى مجموعته «مدنية بلا قلب»<sup>١٧</sup>؛ وهي تشمل إنتاج أربع سنوات ، ما بين ١٩٥٤ - ١٩٥٨ . ولا شك أن المدة الزمنية التي تقع فيها هذه المجموعة لها صبغة وصبغة خاصتان . والأمر المهم هنا هو أن الحداثة - ليس كنظرية من نظريات علم الاجتماع أو علم الجماليات بل بوصفها موقفا - كانت قد أصبحت جزءا عضما من المناخ النفسى فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض أقطار الوطن العربى وبخاصة فى مصر . وذلك على عكس ما كان قائما قبل ذلك بسنوات قليلة ، عندما كانت الحداثة شيئا غير محسوس تماما - أى لأنها لم تكن قد صارت حالة نفسية واسعة ؛ لأنها كانت تعد جزءا من الكيان النفسى الأوروبى أو الغربى ، وخصوصية من خصوصياته . كل ذلك كان قد تغير فى الفترة التى نحن بصدددها . وأول ما نشعر به ونحن نقرأ شعر أحمد عبد المعطى حجازى هو انعكاس لتلك الموقف الجديد ، بل لتلك الحالة النفسية . وتحقق ذلك له أهمية كبرى فى إثبات موقف ذلك الشاعر من الحداثة بفهمهما الصحيح . وكل خطوة نخطوها فيها بل لا بد أن تكون انطلاقا من ذلك الموقف . ولذلك أيضا ليس من السهل أن تعد مجموعة «مدنية بلا قلب» ناجحة برمتها ، أو حتى بمعظمها ، فتكون قراءتنا فيها قراءة سريعة بل فى مرحلة أكثر من مكان . ومع ذلك فلا شك أن بعض قصائدها يستحق النظر ، ولكن ليس بالضرورة للأسباب التى افترضناها سافقا ؛ ومنها قصيدة «هذهبة القلمة» مثلا ، بطابعها القصصى الذى يميل إلى الموال القصصى الشعبى من ناحية ، وإلى «البلاد» شبه البيرونى من ناحية أخرى . غير أن هذا النوع من القصيدة الذى يبدو معلقا بين الغنائية والقصصية يتميز بالجدلة النسبية دون الحداثة . ومع ذلك فواء هذه الجدلة النسبية يلتفت نظرنا فى القصيدة بعض عناصر غنائية وصفية ، تحاطبنا بلغة غير لغة «البلاد» الرومىتيكية ، وغير لغة الماويل تماما . وثمة أيضا بعض لمحات من رؤية قد رفضت أن تتلون بالوان تلك العدسة السهلة ؛ جلسة المدرسة الرومىتيكية الاستشراقية فى الرسم - وكانت ألوان تلك العدسة قد استولت على الجيل السابق لأحد عبد المعطى حجازى . بل إن لغة الشاعر الآن ورويته أيضا أصبحتا حديثين فى الشعر العربى حداثته لم نجربها بهذا الشكل سابقا . ومن ثم نشعر بأن صلة من نوع جديد قد تكونت بيننا نحن وبين ما يشغل بال الشاعر .

إننا نعرف هنا أشياء بسيطة جداً ، قد لا تكون أكثر من لوحات منفصلة خالقة لنظر من مناظر المدينة - مناظر قد رأيناها مرات عدة دون يقظة الوعى بها ، أى دون ما ننسبه بالتجربة ، مثل قول الشاعر :

ويعود الصمت يمشى فى الحواري الحجرية  
حيث مازالت رسوم فاطمية  
وطولون شركسية

التصنف بل اللامبالاة من حيث البعد التجريبي . وفى نهاية الأمر قد تكون خبراؤه أشد من سرائه ؛ وذلك لأنه يمكنه أن يعوض الكثيرين عن قراءتهم الأولى الحقيقية بما لا يبيد أن يقرأ ثانيا إلا إذا كانت أسباب القراءة تقع خارج نطاق الشعر الجذري<sup>١٨</sup> .

ومن المتوقع أن يكون واضحا الآن أن لاختيارنا لشعر أحمد عبد المعطى حجازى حجة اختيارية فى قراءتنا لما يعاصرنا من الشعر العربى الحديث ؛ فهو اختيار مبنى - يأتى ذى بدء - على أنه كانت ثمة قراءة أولى ، كان فيها الكثير من الاستعداد لقبول إمكانية التجربة ، وكان فيها أيضا شيء من تحفظ ، أو لنقل من يقظة الحساسية ، وأن هذه القراءة سرعان ما أدت إلى قراءات أخرى يبحث فيها القارىء عن أسباب ومكونات وعمل جعلته يستمر مع ذلك الشاعر عبر قراءات متتالية .

ومن بين عدة الأسباب والعامل التى تصلح لنا حجة اختيارية نذكر أولا درجة مباشرة الصلة ، أو - بالأحرى - وثيقة الصلة التى تتم بين القصيدة الحديثة ووعينا بمواقفنا الحياتية التى هى كثيرة ومختلفة ، والتى هى مسئوليتنا ، مثلا أن الشاعر مسئول عن القصيدة - بل قد لا تكون كل مواقف ذات وضوح ويزور من حيث وعينا الذاتى . فالذى لا بد أن يحدث لحظة القراءة إنما هو استيعاب من نوع مزدوج : للقصيدة ولأنفسنا فى آن واحد ، وأن يتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفى نوع آخر من الحضور ، هو حضور تجريبي ، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا للقصيدة . ولا شك أن نوعا من أنواع هذه المعرفة التجريبية يمكن أن يتواجد لحظة قراءة قصيدة من أية فترة زمنية غير فترة المعاصرة (وأيضا ليس من الضروري أن نفهم المعاصرة مفهوما ضيقا ؛ لأن كل شاعر قوى يكون لنفسه نطاقا تستطيع أن تعدد نطاق معاصره ، مع أن اتساع ذلك النطاق لا يتناسب زمن الشاعر الحياتى بقدر ما يتناسب وقوة الشاعر الفئى ، التى لها مقاييسها الزمنية الخاصة ) ، إلا أن ذلك النوع من المعرفة لا يتكامل بكل أبعاده إلا فى حالة تطابق زمن القصيدة التجريبية وزمن متلقيها . وفى مثل هذا التطابق يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة دور عضوى لا يستغنى عنه . بذلك نرى كل المفاهيم ، حقيقية كانت أم افتراضية ، مثل اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والثرية ، وما نسميه بالأسلوب ، مع غلظه وأصوائه وأعمائه ومساحاته . وهذه العناصر كلها لا بد أن تتواجد ، لا بصفتها الجردة المجردة ، بل بوصفها تركيبة عضوية متماسكة ، يمايشها القارىء من خلال ترجمة القصيدة . فإن عرفنا الحداثة بهذه الطريقة وجدناها علما واسعا ذا باب ضيق جدا ، لا يدخله من الشعراء إلا عدد قليل ، حتى الذين دخلوه مرة قد لا يدخلونه كل مرة .

فللتفتت إلى شعر أحمد عبد المعطى حجازى ، ولتقرأ من أشعاره ما قد قرأناه قراءات ما بعد القراءة الأولى . فإن ابتدأنا



نحن قد نفقر قليلا  
بيتا الساعة في الميدان تمضي  
ثم نصحو . فلذا الركب يمر  
وإذا نحن نتغيرنا كثيرا ،  
وتركنا عاتنا السادس عشر ص (٩١)

ولكن هذا الشاعر الذي يجادنا بأسلوب يمثل فترة زمنية محددة  
محددا دقيقا ، يلتفت بنا إلى لحظة في حياته كان أسلوب تفكيره  
وإحساسه بالواقع مازالا مختلفين . لم يكن أي تيار أوروبي مباشر  
قد استولى بعد على أسلوب تفكير الذين كانوا تنوف يصبحون  
شعراء جيلهم . فيري الشاعر نفسه بملاحه وهي تتمكس في مرآة  
الذكريات النمطية - أي يرى نفسه يتبد ويتشوق تحت شرافات  
دكتاه صامتة ، ويسهر الليل إلى أشفار مثل قول إبراهيم ناجي :  
يسألواي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال . فهوى  
أسقى واشرب على أطلاله وأزوح ، طالا الدمع زوى  
فيلتفت إلينا الشاعر عندئذ ، ويبدو كما لو كان يعترف بأخطاء  
المراقة :

كنت أقوى هؤلاء الشعراء  
أرتوي من دمهم كل مساء  
أنقى منهم بالاستحيل  
وبالوان الذبول  
وبأوراق الحريف

ثم يستأنف التفاته شيبة البيان ويؤكد :

كنت أهوى هؤلاء الشعراء  
أنسلي فوق غيم نسجوه  
أنعطى في بخور أطفوه  
وأرى الحب . . شروفا وهياما وخزنا  
والمحب الحق . . من يتوى ويغنى  
وصعب الحب جيا لم يتم  
ليقولوا . . ياللعين لم يتم ! ص (٩٢-٩٣)

هكذا يرى نفسه الشاعر الذي كان قد انطلق بنسوته  
الإبوتية ، التي كان من المتروك أنها سترت زينا غير هذا الرين .  
لكن الشاعر اختار أن يبدو أمامنا مراحقا وموتيكيا . ومع ذلك  
فإن نحن أعطينا النظر إلى ذلك النوع من الحيلة في سياق تداول  
الأجيال الشعرية الأخيرة ، ساعدنا ذلك على فهم الموقف  
التناقضي الخاص بشاعر هذه القصيدة . فهو من ناحية ولد  
للمناخ الشرقي الذي يلتفت إليه مع بسمة التهكم على شفتيه - مهما  
يكن ذلك التهكم خفيفا بل حنوناً . ومن ناحية أخرى تتم رؤية  
الشاعر الذاتية ، ويتم هذا الالتفات عبر عدسة تختلف نوعيا عن  
عدسة اللحظة الزمنية التي يرجع بنا إليها ، فلا يرينا الشاعر  
نفسه كما كان ، بل يرينا ما هو عليه الآن بوصفه واعيا لمخاضيه  
الغريب البعيد في الوقت نفسه ، فيتمكس كل ذلك في أسلوبه

وهمن . .  
ضيمت أنسابها أيدي الزمن  
وعفرت ،  
وبيوت ، وصخور ، وتراب  
ثم فيها الجرح واسترعى الذباب . ص (١٤١)

مثل هذه اللوحة تجعلنا نشعر بأننا نشاهد مناظر ألفتها بعيون  
جديدة ، أو على مستوى جديد من الوعي ، مع أننا كنا غريبا  
بوميا ونكاد لا نراها ؛ لأن ألفتنا كان ينقصها شيء ما . وهنا نحن  
أولاء نظن أن الشاعر قد جعلنا نرى قلب القاهرة القديمة بواقعية  
أبرز ، فترتاح إلى ذلك الشعر . إلا أننا سرعان ما ننسب إلى أن  
الشعور بالواقعية هذا من ورائه أشياء أخرى : أشياء شعرية  
بحت ، لم نعود أبدا أن نربطها بالواقعية . فها تلك الرسوم  
والطول والدمع ؟ هل ما ينويه الشاعر هو حق أن يتنقل بنا إلى  
أقدم الأغراض الشعرية المربية ؟ وأبدى الزمن التي ضيمت  
الأنساب ، ليست هي أيدي سبأ نفسها ، التي قد تفرقت  
وما بقي منها إلا أسطورة باهتة ؟

إلا أننا في قراءتنا الأولى لثل هذه اللوحة كذا لا ننسب إلى هذه  
الأسئلة ، والشئ الأهم الذي شعرنا به كان عكس تلك الأشياء  
القديمة ، بل كان نوعا من تجل لواقع مصعد . كما لو كنا قد توغلنا  
في غضون المدينة كما هي على الحقيقة . وفي نهاية الأمر نكون  
تجربتنا هذه للمدينة - برغم جزئيتها - شيبة الذي جربناه بعد ذلك  
عند قراءتنا لوصف توغل في الشوارع نفسها في قصة يوسف  
إدريس - قاع المدينة - ، إلا أن اللحظة في القصيدة تومض عن  
استطراد القصة . وفي القصيدة أيضا سر فاعلية تلك اللغة  
العتيقة .

لا أكثر من ذلك في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي  
المبكرة . وإذا نحن توقفنا عند غيرها من فصائد المجموعة نفسها  
فربما كان وقفنا عند « العام السادس عشر » ، وكان توقفنا - مرة  
أخرى - لأسباب جزئية . في هذه القصيدة يحاول الشاعر أن  
يقول لنا شيئا ما من نفسه . وقد يكون ما سوف يقوله ذا أهمية  
ذاتية ، إلا أنه مع كل ذائته تمطى للغاية . فهل نبيته على ذلك ؟  
أو أن ما نتفقد حقا هو عين النمط في الأشياء ، في حين أن  
ما يمتنا هو النمط في متجانس المراقة ، والنمط في تكوين  
الشعراء . القصيدة - طبعا - ليست من إنتاج للمراقة - وهذا  
ما يمتنا أصلا - مع أنها تدور حول ذكريات للمراقة لأن كل  
معرفتنا عن تكوين الشاعر لا بد أن تنصب وتتركز في لحظة تكوين  
القصيدة . أما ما عدا ذلك فمجرد معلومات تخرج من نطاق  
التقد أو تكاد .

أول ما نراه في القصيدة هو أنها تتبدى بطريفة تذكرنا  
بأسلوب ت . س . إليوت ؛ وهو الأسلوب الذي كان له وواجه  
في البيئة الشعرية العربية في منتصف الخمسينيات :

أصدقائي !

غضونه ، وأن ذلك التبارع وعينا المتزايد به يتجلى أمامنا بلامح لا جلة فيها إطلاقاً ، إلا أنه مع كل ذلك لا يترحم - بل لا ينأى - عناصر الجلة التي هي التسج الملموس الأول لأسلوب الشاعر ؟

لقد رأينا ذلك في نموذج اقتبسناه من قصيدة « مذبحة القلمة » ، ونراه هاهنا أيضاً في الالتفات شبه البيان الذي يتكرر على مدى القصيدة كما لو كان لازمة موسيقية ( refrain ) ، والذي قلنا إذ ذكرنا بعض خصوصيات أسلوب ت . س . إليوت ، إلا إنه أيضاً يذكرنا - بل يبتعث في وعينا الأعمق - التفت الشاعر العربي القديم إلى أن يصاحبه في رحلته ، ومطالبه هؤلاء الرفاق بالوقوف على أمثال الذكريات ، فيغفو الشاعر قليلاً كما غفا الشاعر الأموي ذو الرمة مثلاً : فَيَمُرُّ الركبُ . . . وبعد كل هذا يترك الشاعر الأتية : فها هو ذا قد رجع بنا إلى القاهرة كما نمرقها ، ويغرق الخليل في كل اتجاه . ( ص ٩٧ ) . وقد يكون زمن الشاعر الحيائي في مثل هذا الأسلوب تياراً واحداً . أما زمناً - أو زمناً - الشعرى البحت ففيه تيارات محتاتية وجانبية تشدنا أكثر من جهة . واعتاداً عن قراتنا - ما بعد القراءة الأولى - لقصيدة « العلم السادس عشر » نقول إن الاعتبارات الأسلوبية أحياناً تبدو أشد إلحاحاً من غيرها من الاعتبارات - بخاصة إن كانت تؤدي إلى فهم ما يليها من القراءات .

وأخر قصيدة تلفت نظرنا في المجموعة « مدينة بلا قلب » هي « بغداد والموت » ( ١٩٥٨ ) ، وفيها حقاً ما يُلح على أن يقرأ أكثر من قراءة . ومرة أخرى ليست القصيدة بما هي كل هي التي تُلزِمنا ذلك ، بل جزء منها - ولا نقول « قطعة » ، لكن لا نلتزم بالمتاع الانتقائية للمعرفة في تاريخ الجمع والتبويب التوطيقي لأشعار متفصلة .

وإن تركيزنا على الجزئيات في شعر أحمد عبد المعطي حجازي - بخاصة في المبكر منه - لم تكن لتقصده إليه أصلاً ، حتى إن تصرفنا هذا يمكن أن يتضمن نوعاً من الشكوى من أن درجة الكثافة الشعرية في معظم قصائد الشاعر في هذه الفترة لم تكن قد استقرت بعد . ومع ذلك فإننا نلجأ إلى عنوان المجموعة الذي هو « مدينة بلا قلب » يمكننا أن نعد الجزء الذي لفت اهتمامنا هو الجزء المَعْنَو للمجموعة كلها - وهو :

بغداد درب صامت ، وقبَّه على ضريح  
ذبابية في الصيف : لا يَبْزُها تيار ربيع  
مهر مُصَّت عليه أحوام طيول لم يضل  
وأخيت حُرَّة ،  
الحزن فيها راكد ، لا يتفض !  
وميت ، هيكل إنسان قديم ،  
سيف على صدر الجدار ، منحجر من التضار ،  
أرجبة ملوثة ،

الذي هو أسلوب جيله في لحظة الانفصال من الجيل السابق . وأسلوب جيله هذا فيه بعض عناصر دخيلة بشكل مباشر ؛ ما زلنا نشعر بمباشرة انتحائها - فلنقل مثلاً عن ت . س . إليوت . أما الأسلوب الذي حدث الانفصال عنه فهو على عكس ذلك - على الأقل من حيث كنيئة ترسبه في وعي الشاعر - لأنه يبدو له كما لو كان على درجة ناتئة من بدئية ، فيعرف الشاعر أنه قبل أي شيء آخر ابن ذلك الأسلوب يرغم كل رفضه له . وقد يكون في ذلك الموقف بعض الإيجابيات ؛ لأنه يسمح لنا بأن ننظر إلى شاعر « حديث » مثل أحمد عبد المعطي حجازي لا بوصفه نتاج اللحظة الإليوتية في تاريخ شعر القرن العشرين بعمامة - أو كما لو كان استعمال ذلك الشاعر للغة العربية أمراً عرضياً .

وحتى إن قبلنا أن رومتيكية جيل العشرينيات واللاثينيات - التي لا تغل لحظة الجردة في الشعر العربي الحديث - هي الأخرى ليست إلا رؤية جالية مستعارة من حيث جُلُور تكوينها - حتى إن قبلنا ذلك ، وجدنا شعراء الجيل التالي لها ، مثل أحمد عبد المعطي حجازي ، غير واهين بذلك ؛ لأن التعبير الشعري لتلك الرؤية كان قد أصبح واقعاً ومولداً أو على الأقل مهضوماً . وفي نهاية الأمر فإن ما بقي منه لاصفاً يورس شعراء الجيل الجديد أو مترسباً فيه من مرحلتهم التكوينية الأولى ، كان قد صار مزجياً شبه عشوائي وشبه مصفى من الثنائية العربية الفطرية المراسخة الجلور في الحسية المظنية ، وفي الفلق النفساني الصوفي - « والحب الحق . . من يسرى وفيه » . فلا يضر الشاعر الواقف على عتبة نوع جديد من الحدائق أن تكون مثل هذه الرواسب طافية على سطح وعيه - حتى وإن كان بطريقة تكيفية . وأيضاً لا يضره ألا يكون واعياً بأن إطار تلك الرواسب المتبقية كان هو الآخر في وقته حساسية دخيلة . وبهذه الطريقة سوف يستطيع الشاعر أن يفض النظر عن معظم عناصر تلك الجلة المرحلية في « مدرسية » شعر الجيل التي كان قد تَرَبَّ عليها ؛ لأنه كان لا يَدَّ أن يتجاوز حقاً كل الذي كانت جدته قد فادت ولم يبق من حدائقه إلا الحد الأصغر .

أما ظواهر المدرسة التي حلت محل الرومتيكية في شعر جيل أحمد عبد المعطي حجازي - ومن بينها خصوصية أسلوب ت . س . إليوت ، فمضجوها لا يزال مباشرة متلماً كان وقت انتحائها الأول ، ولاملأها ما برحت مُتَرَكَّة .

مع ذلك فالذي لا يد أن نتبه إليه هاهنا - لأنه أيضاً من الملامح الخاصة بأسلوب أحمد عبد المعطي حجازي - هو أن الشاعر يجمع بطريقة قد تكون تلقائية خصوصيات أسلوبية ذات جدوة عصرية بخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية ، وأن نتيجة ذلك الجمع تتمثل في نوع من الوحلة تكاد لا نرى لها مثيلاً في أساليب أنداد ذلك الشاعر .

مالذي يبدو لنا جليداً - أو يُنْقَل حديثاً - في أسلوب أحمد عبد المعطي حجازي بحيث نشعر بأنه يُضْمِر تياراً آخر يسرى في

الصمت فيها . وهذه المشكلة عامة الانتشار في الشعر العربي الحديث ، وخصائصها هي الميل إلى التطويل ، دون اعتبار لخصائص الشكل والنوع الشعرية . والغالب أن ما يجعل الشاعر يصر على التطويل إنما هو حرصه على أن يكون وقورا وصاحب فكر اجتماعي أو إيديولوجي ، وقبل أي شيء آخر ألا يكون متشائما بل أن يكون متفائلا انشائيا ، خصوصا في مرثيته .

فلذا ما انتقلنا إلى مجموعة أخرى مما بين أيدينا من أشعار أحمد عبد المعطي حجازي ، وهي مجموعة «لم يبق إلا الاعتراف»<sup>(١)</sup> ، وجدنا أنفسنا لا نتوقف فيها إلا عند القصائد الثلاث التي هي «يوميات الإسكندرية» ، و«الأمير النسل» ، و«رثاء الملك» ، وهي نسبة لا بأس بها أصلا ، وإن كنا بالنظر إلى الكثافة الغنائية ، والتطابق بينها وبين شكل القصيدة ، لا نرتاح من هذه الثلاث إلا إلى قصيدة واحدة ، هي «يوميات الإسكندرية» . ولا نقول إن هذه القصيدة أجود وأعمق شعورا ونجوة من زميلاتها ، بل على العكس ؛ فموضوعها أقل طموحا من حيث الفكر ، وأشد انحطاطا على الذات . ومع ذلك تبرز القصيدة متكاملة مستوية في درجة الكثافة الغنائية من أولها إلى آخرها . وهذا ما يساعدنا على أن نستمر مع ذات الشاعر عبر التجربة الغنائية ، ونرى الأشياء بسيطة كما هي في ذاتها :

سحاب دكاة غلا السماء  
إلا شريطا شقيقا بينها وبين غمة البيوت  
والبحر ألوان تموت . . . كلما ضاق السماء  
ونحن في المقهى نمت ( ص ٤ )

إن الاستيعاب للطبيعة بهذا الشكل كان يمكن أن يؤدي إلى حساسية غير حساسيتها تماما . فمجال التعاطف مع مثل هذه الرؤى للطبيعة كان شاعرا أمام الشاعر : السماء كانت تضيئ ، والأفق كان قد تحول إلى شريط شفق ، والبحر صار ألوانا تموت . إلا أن موت الشاعر كان يقع في مجال ذلك الجمال : الحزن والخنين واليأس كل شيء فيه كان مختلفا . ونرى الشاعر يقف على بعد من الطبيعة العطوف التهيبة في ذاتيتها ، فهو يظهر لنا متعلقا عن تلك الطبيعة انقطاعا شبه موضوعي ، بفضل جدار غير مرئي ، يسمى الجدار . أو الباعد - التهمكي : «ونحن في المقهى نمت» .

ومن خلال هذا الإحساس التهمكي بالذات ، الذي هو نوع من الموضوعية ، سوف نستطيع أن نتعرف تجربة الشاعر مع «مارس» الثانية الثدى ، وسوف نطلع على تلك المرحبة القديمة التي يعاد إخراجها كل موسم على شواطئ الإسكندرية ، والتي تبدأ دون دقة ، وتنتهي بلا سترار . (ص ٤٣)

فلذا كان ثمة مجال للعاطفة في عالم الشاعر فإنها تكون دائما على الطرف الآخر من كل شيء مجرب ، وتكون تلك الموضوعية التهمكية ، أو يكون ذلك التبعاد التهمكي دائما هو الوسيط بين

غُفَّتْ ضِلوعاً من هشيم  
وامرأة تُغلق في وجه المساء بأنها  
تكي على اختيارها أحبتها  
وأوجبه مخبات ، لا تروخ  
بفداد سور ، ماله باب  
بفداد تحت السطح سرداب  
الفجر فيه ، في سواد آخر في على الورق  
والشمس فيه ، واستدارة الأفق  
شعمة تراقصت من حولها سود الظلال  
( ص ١٦٧ - ١٦٨ )

إننا نرتجف رعباً من هذه الرؤى لبغداد في سنة ١٩٥٨ أو أي سنة غير ١٩٥٨ ، أو لأي مدينة تمثلها رؤى أحمد عبد المعطي حجازي لبغداد ١٩٥٨ ؛ ففي مثل هذه الرؤى شيء يستمر معنا ، ويلصق بنا ، كالرعب نفسه ، حتى وإن كان منفصلا عن باقي القصيدة . وكذلك صورة سواد الأحرف على الورق ، واستدارة الأفق حول قلب الشعمة التي قد انتهت بسهولة إلى تقليدتها ، فإنها قد تحولت في إطار هذه الرؤى إلى شيء ذي معنى عضوي ، ضمن سدس الحروف والقشعريرة المحيط بالكل . إننا نشعر من خلال هذه الصورة شعورا يكاد يكون تجربيا ، بأن الإنسان حينما يقع في السرايب مثل سرايب رؤى الشاعر ، تتحول هويته إلى سواد آخر في على الورق ، ولا يبقى له ألق إلا دائرة ضيقة قلقة من ضوء يتخلل حول الشعمة . أما الظلام فيحيط بكل شيء . عند ذلك ندر أن مثل هذه الصورة لا ينتهي إلى لغة أي تمام الشعرية ، أو إلى لغة ابن الرومي ؛ وأنها لغة كنا بحاجة ملحة إليها لكي يجد الواقع الذي يحيط بنا سيله إلينا .

ولكن برغم كل الذي يُقنعنا في شعر أحمد عبد المعطي حجازي من أول وهلة ثمة مشكلة قد لاحظناها كذلك من أول وهلة ، وهي عدم تمكن الشاعر للتأنيث من أن تجري وحدات قصائده على درجة ثابتة مما سوف نسميه بالكثافة الغنائية ، لأن ما يجعلنا نقرأ شعره بذي بذي بذي ، بل ما يجعلنا نرجع إلى قرارة شعره ، هو تحقيق لمحات من تلك الكثافة الغنائية ، التي هي لمحات الرؤى الشعرية الحقيقية ، والتي لا يمكن أن يعرض عنها أي عنصر آخر في بنية القصيدة ، كلما كانت تلك القصيدة غنائية بالمفهوم الاصطلاحي . فلهذا السبب نجد دائما نطالب الشاعر القادر على الكثافة الغنائية بأن يجعل منها كنه القصيدة ونسيجها ، بل يجعل منها العنصر المكون للإطار البنائي للقصيدة : أن تبدأ القصيدة وأن تنتهي من خلال الإحساس بهذه الكثافة ، وأن تنتهي بتفادها . فالإحساس بطاقات الشكل المحركة في القصيدة لابد أن يبقى من الداخل .

لكننا كثيرا ما نتساءل عند قراءتنا لقصائد أحمد عبد المعطي حجازي عن الدوافع التي تجعله يستأنف قوله في لحظة يلزمه

العاطفة والشاعر ، وإذا كان ثمة إمكانية لـ «نوبة البكاء» فهي أيضا تقع على الجهد - يُعد الحلم الذي يصحونه الشاعر على مأساة رحلته الأخيرة هذه . وهو واعي بأنها هي الأخرى تتبادل وتتضاد .

ومن بين مجموعات أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية كلها يمكننا أن نفرّد مجموعة «مرثية للعمر الجميل» من حيث نسبة القصائد الناجية فيها ، ومن حيث توازن ما سميناها الكثافة الغنائية . أما عنوان المجموعة فله أيضا أبعاد من حيث المعنى لا بد أن نتوقف عندها . فالعمر الجميل لدى أحمد عبد المعطي حجازي هو تلك الفترة في حياته وفي حياة مصر ، التي قد انتهت أصلا مع هزيمة ١٩٦٧ ، والتي تطايرت أشباحها الأخيرة مع وفاة جمال عبد الناصر<sup>(٥)</sup> . ولذلك فقد تكون القصائد المحورية في المجموعة هي «البحر والبركان» ، و «نوبة رجوع» ، و «الرحلة ابتدأت» . وفي هذه القصائد الثلاث أيضا يُثبت لنا الشاعر أمراً نكاد لا نتوقع إمكانية وقوعه في الشعر الحديث بعامة وليس فقط في الشعر العربي الحديث ، وهو أن يكون الشاعر الحديث مازال قادراً على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحث عن مواقف مثل الشعور بالوطن من حيث المصير الجماعي المنعكس في مصير الذات . ولا نمنى هنا شعر الحماسة الوطنية الذي عرفناه عبر أجيال من شعراء النهضة الأخيرة ، لأن لغة هؤلاء الشعراء وبلاغتهم قد فُقدتا جيلتها الحيوية بحساسية الجبل الرامح ، بالمفاهيم الحديثة للذات وللجماعة . وما تبقى من تلك اللغة وتلك البلاغة في الممارسة اليومية لمهنة الشعر لا يكون إلا محارسة شبه طوقسية .

وليس هذا هو موقف أحمد عبد المعطي حجازي من لغة الشعر ومن بلاغته . وإذا نحن رجعنا لحظة إلى قصيدة من غير المجموعة التي نحن بصدها ، وهي قصيدته المبكرة «أوراس» (١٩٥٦) - (١٩٥٩) وجدناها لحظة انتقالية من حيث إدراك الشاعر لمشكلة الأسلوب على مفترق الطرق بين حساسيتين غنائيتين . قصودته في هذه القصيدة مازال مرتفعا هائجا متقطعا ، وبتره مازالت مباشرة :

مُكِّنْ المغرب

ترتج على قسم الأوراس

وتهب الريح الشرقية

تنشِبْ بجليها في الثلج

وتقلب أحياء الموج

ويطوي زئير كالوهرج

يحتاج القمة والطلا

بن بلا !

اختالوا بن بلا !

ثورة . ثورة

ما أعظمه يوم الثورة

عَبْرَ الأعماق الحرة

تهوى مدن ، يحيى مطر ، تنمو زهرة

تتناوب خلوقات النور ، وتخلو فت الحفرة

يلقي رجل محبوبته .. آخر مرة

ويودعها غزلاً ،

شِعْراً ، قَبْلاً ،

آخر مرة

يتلمس في ضوء القمر الوان جذع الشجرة

يشقى حتى يجد اللفظ الثيرة

ليقول وداعاً ! حين يثور

يُنسى أشياه

يُنسى ابتياه

يتذكر أن الباطل يُبْخِي الحق

نار تتلهى بالخضرة

شهوات تهبُ بالفكرة

شرف في الطين .. روى مرة

ما أعظمه يوم الثورة

يوم تهوى فيه الصلح

تصفو وترق

فترى بلداً ودعاً

التأبُّ به يحسون معاً

يُشْخِشون معاً ،

يكون معاً

وإذا مات الإنسان به ،

عرف الإنسان به قبره

ثورة . ثورة

شعبي في الشطِّ الأبيض ناز

ضربات جناحك يا تُسرى ،

في المغرب ناز

آه !

لو أن جناحك فوق المشرق طار

آه !

لو أن النار سَرت في باقي الدار

يا ويلي ! يا ويلي !

يا أحرزاني ! يا قضبان الليل !<sup>(٦)</sup>

هذا الأسلوب وهذه البلاغة سوف يَشْخِشُهما ويُتَقَبَّها شعراء المقاومة الفلسطينية فيما بعد . أما تجربة عبد المعطي حجازي مع صوت الشعر الحاربي وصوته الداخلي فسوف تتطور تطوراً مختلف الاتجاه نحو غنائية أهدأ وأعمق . وهكذا على الطرف

العكسي من «أوراس» نجد قصيدته «بطالة» (١٩٧٤) بعنوانها القاسي ذى المראה التهكمية :

أنا والثورة العربية

تبحث عن عمل في شوارع باريس ،

كان صوتا ما ينادي !  
فتعجب نحن لحظة وتشرق المعالم  
يدهشنا أننا تعجب هذه الدفينة  
وأنتا قد اكتشفنا خلعة ، في هذه الأبنية الجوارم  
أشياءنا الدفينة  
وأن فيها امرأة ، تحظر في قميص نومها ،  
وقلعة نموه في السلام !  
كان صوتا ما ينادي !  
فتعجب : نعم !  
نحس عضة الحنين والألم  
وتنفض الذكرى بأسفها البلاد ،  
والرفاق ، والمواسم !  
كان صوتا ما ينادي !  
يزحم الرجال أبواب القرى  
في سحب من الغبار والشفق  
يسقط من جباههم ماء الوضوء والعرق  
ويستجيش الليل أصوات البهائم !  
كان صوتا ما ينادي !  
تنصب الأعراس والمقام !  
كان صوتا ما ينادي !  
فيجيب : يابلاي ! يابلاي ! يابلاي !

(درية للمرحوم الجليل ، ص ٦٥ - ٦٨)

فلماذا يقال عن مثل هذه القصيدة بعد أن كنا قد قلنا إنها تبدو بسيطة ، ويعد أن تضيق إلى ذلك أن مشاعرها التي أثارتها تبدو بسيطة هي الأخرى ؟ ولكننا منجب حقا ، كيف أمكننا أن نرجع إلى شعور على هذه الدرجة من البساطة ، مع أننا في الوقت نفسه نعرف أن الذي وقع حقيقة كان شيئا بعيدا كل البعد عن البساطة ، بل إننا من حيث التجربة لم نتوقع وقوعه ، ولم ندرك كل معانيه ! علينا أن نفترض خلا وسطا : أنه من المستحيل أن قصيدة كهذه - ببساطتها الظاهرة - كانت تستهدف توصيل تفاصيل متنوعة ومعقدة نعيشها لحظة لحظة ، ونقطة نقطة ، وأن الذي لابد أن نعرف به هو أن في القصيدة توترًا خفيا يشبه التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة ، وأنها - أي القصيدة - بفضل ترتيب باناتها الواضح السطور ، لم تستهدف إلا أن تكون مصبعا شبيكا أو متوالا ننسج عليه خيوط أفكارنا ومشاعرنا ، وأن الشكل الشمولي المركب بكل دقة الإيقاع هذه هو عين المصبغ الشبكي الذي نسجت عليه الحياة الفردية والاجتماعية تجاربنا الكثيرة المتنوعة . ولكن يبدو أننا قد نسبنا كل ذلك ، أو لم تنتبه إليه أصلا ، فالتفتنا إلى العجب من تجربتنا المعقدة الغنية بالأصداغ مع مثل هذه القصيدة البسيطة .

فيا الذي يحدث في القصيدة ؟ يبدو أن الإجابة عن هذا السؤال هي كذلك بسيطة للغاية ، لأنها قد لا تختلف عما يعطوي

تبحث من غرقة ،  
تنسجك في شمس أبريل

.....  
إن زمانا مضى ،  
وزمانا يحيى !  
قلت للثورة العربية :  
لا يد أن ترجعي أنتي ،  
أما أنا  
فأنا جالك

نحت هذا الرثاء الدقي (١) .

ولنرجع إلى القصائد الثلاث التي اخترناها من هزئته للمرحوم الجليل ، والتي هي مرثى الحزن قبل اليأس ، ولتأمل قصيدة ودنية رجوع أولا ، لأنها الأسهل ترتيبا وبناء ، أولاها تبدو لنا كذلك . فالقصيدة مبنية على أساس تكرار نغمة تلك والثوبة العسكرية الخاصة برينها الحزين الذي يبدو لنا وكأنه يعيش من أبعاد تتجاوز بُعد المسافة نفسها ، لأن تجربة المسافة قد تكون فردية الوقوع ، وفردية الوعى ؛ أما هذا الحزن فيه شيء يلفتنا من وراء أفق الإنسان من حيث هو فرد ، ويجعل الفرد يتنمى مع الكل الجماعي اندماجا حيا ، فتكون كتلة تنبض أيضا موحد الإيقاع ، ويتكون نوع من وحدة الوجود العرقي . ومن هنا اتسمت ببساطة القصيدة ، وبساطة تجربة الشعور بالوطن - أو حتى بالوطنية - بمفهوم لم نتوقع العثور عليه في جدول مشاعرها ؛ كما أننا كنا قد يشتنا فيها معنى من أن نمر على تلك التجربة وعلى هذا القدر من الكثافة في معظم النماذج الشعرية التقليدية ، التي كانت تحسح حساسيتها . فقد يكون توصيل تجربة قدمة في العصر الحديث حجة اختبارية كافية لحداثة الوسيلة ذاتها :

كان صوتا ما ينادي !  
تعود من وراء الأفق أمسراب الحماطم  
تدور في شمس المغيب دورة وتفرق !  
كان صوتا ما ينادي !  
تجلى الأرض قميصها الذي احترق !  
تخوض الظلال فجأة ، وتفتت البراعم ،  
بخارها العطري في قلب السخونة !  
كان صوتا ما ينادي !  
تهب الرياح السجينة  
دافئة أمامها حقل قمح وأهال وقطعان غنم !  
كان صوتا ما ينادي !  
فيرفرف العلم  
يمطر وحشة ، وحزنا ، وحسنا ، وسكينة  
في شرفة المدرسة التي اختفى ضجيجها ،  
واقترت ساحتها  
ورسعت أشجارها الحضر طيورها البواغم

سوداوية وفراغا في النفس . وهكذا نحسى في نسج خيوط أفكارنا على منوال القصيدة ، وننتقل إلى المدينة التي قد استمدت للنوم ، والتي كانت كذلك قد أجمت دائرة رحلتها اليومية . وهذا نغزف بشئ كنا ننكسر عن الاعتراف به . نعم ، إننا لا ننكر كل شيء من حولنا . . . ولا ننكر الذكريات .

وثمة عودات - أو نوبت - أخرى على منوال القصيدة :

ازدحام الرجال في أبواب قراهم « في سحب من النبار والشفق » ، وسقوط الليل غطاء على كل شيء سوى أصوات بهائمها . ونذكر عندئذ أن كلمة البهائم نفسها فيها شيء مبهم مثل الليل . . . وفي ذلك الوقت تتناقض الأشياء وتتسجم معا ، فتتصب الأعراس والمآتم ، ولا نعرف ما نقطة الانطلاق في مثل هذه العودة ، ويصبح صوت « نوبة رجوع » صدى لأصوات الكل : « يابلادى ! يابلادى ! يابلادى ! » . وهكذا نرى أن ما قد حدث في القصيدة هو أن الشاعر كان قد أطلق سراح أفكاره لدقائق قليلة لا تزيد عن دوام أداء « نوبة رجوع » ، ولكنه قد أحاط في تلك اللحظات بتجربته الواسعة مع وطنه ، وقدم إلينا منوالا ننسج عليه تجاربنا نحن لما قد يكون مصيرنا مع أوطاننا .

واللغة الشعرية - كما رأينا في هذه القصيدة - يمكنها أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها - حتى للفظ الواحد - قد تكون لها أعماق وأبعاد تتناقض أى انطباع بالبساطة . وهكذا يقف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض في لغة الشعر رباعية ، وفي لغة الشعر الحديث بخاصة ؛ ونادرا ما نتوقف لكي نتأملها ؛ لأننا نمودنا أن نرى فيها إما إيجابيات أو سلبيات تكاد تكون مجردة عن أى اعتبار للنص الشعرى المتعين ، بل تكاد تكون نيتا نظرية مطلقة . ولذلك كثيرا ما نفصل البساطة على التعقيد ، والشفافية على الغموض ، لأن مثل هذا التفضيل يمثل مواقفنا النفسية والجمالية المسبقة ، غير المرتبطة بالعمل الشعرى الذى نتناول نقدنا . وقد يقع عكس ذلك ، فتحتاز إلى التعقيد والغموض مبدئيا ، ونفض النظر عن خصوصيات العمل الشعرى ذاته . والحظر في كلا الحالين قائم . ولنتوقف أولا عند احتيازان الحديث المهد للتعقيد والغموض ؛ فالذي يحدث عمليا في معظم الأحوال هو أن الناقد الذى يواجه عملا شعريا غامضا ومعقدا يميل إلى الدخول في العالم المتشابك للنص ، واقتحام صعوبات فهمه فهما فها ، ما ، مهما كان ذلك الفهم . وهو يقتنع في النهاية بمجرد حل الشعر الحرفى لذلك النص ، ويظن أن كل جهده ولما في سبيل حل الشعر الحرفى يعرضه عن التجربة الشعرية . والناقد هنا يترك النص الغامض مكتشفا ويزع من ألهمته التقليدية قد تحققت ، في حين أن المهمة التقليدية الحقيقية كان لابد أن تنتهى من ذلك المنطق - أى من منطق الوضوح المكتسب للنص ؛ لأنه من هنا فصاعدا لابد أن تكون تسلا لآلتا النقدية حول النص الشعرى تسلاوات تقيمية بصحة محيرة .

عليه عنوان القصيدة ذاته ؛ أى أنه « نوبة رجوع » . غير أننا إذا توغنا عند معنى العنوان الاصطلاحي العسكري وحده فقد فانتا معظم ما في القصيدة ، وانتهينا بذلك حتى إلى تبسيط للمعنى لا يبرر بأكثر من الضافة مجيلة . ومع ذلك فالعنوان نفسه يمكنه أن يقول لنا أشياء كثيرة عن القصيدة ؛ فنية الرجوع أصلا إنما هي نوع من تكرار للمعنى الواحد الذى هو « العودة » ، إلا أن النوبة تكون بمعنى إعادة حديث ما ، أى بمعنى تكراره ، مثلما تعود الغنم عند غروب الشمس إلى آبار المياه . وهكذا النوبة فيها شيء نهائى مثل نهاية النهار ، كما أن فيها شيئا دوريا يتكرر يوما بعد يوم . وهذا التوتر والتناقض في معنى الكلمة الأصل يسمح لها بأن تزدى ادوارا عدة ، لا على المستوى الاصطلاحي فحسب - مثل معناها في الموسيقى وفي المراسم العسكرية - بل على مستويات استعارية ورمزية متنوعة . وحتى إذا نحن أخذنا المصطلح العسكري وحده وجدناه يشير إلى أكثر من معنى . فالنوبة تعزفها الجوقة العسكرية ؛ حين يرتفع جثمان الشهيد على أرض الوطن - كما يقول لنا أحمد عبد المعطي حجازي نفسه ، توطئة للقصيدة ، ولكنها من الممكن أن تُعزف أيضا عند إنزال العلم كل يوم ، إشارة إلى أن النهار قد انتهى . فهنا أيضا نغزف المعنى بين الحمية والرحلية . ومع ذلك فثمة عنصر مشترك بين طرفي المعنى ، وهو الشعور بأن المسألة إلى وشك التحول إلى الشعور بالحزن المجرى .

تبدأ القصيدة بصوت أسراب الحمام من وراء الأق ، ويدورأنا في آخر شعاع شمس المغرب ، وبافتراقها . ونذكر من البداية أن شيئا ما قد بلغ آخر مسيره وانتهى . وهذا هو خط المنوال الأول . وعند ذلك تنتقل مع صوت النوبة إلى الأرض وإلى نهاية رحلتها ، فترأها مختلفة عما كنا نتوقع ، لأن الأرض تنتظر الليل كما تنتظر الأنش الذكر ؛ فهي تخلع قميصها الذى احترق - أى الذى يجعل لونا غير لون الأرض بصفتها شمسيا أو ناريا - وترجع إلى سوادها الخصب - أى « مخموضر » - وتتفتح ليل من كل براعمها المنيعة بالعمور ، فنذكر أن عودة الأرض إلى ظلام الليل هي انتهاء الليل إلى الليل .

ونخط المنوال الثالث فيه شيء من الشاعرية الرموية (pastor-fuocile al بنس المنطعية التى تعودنا عليها ، ابتداء من ثيوكرىس Theocritus وأفيرجيل Virgil ؛ لأن غروب الشمس لدى الفلاح ولدى راعى الغنم في هذا النوع من الرؤى به الشاعرية فيه دائما ما يدفع إلى الأمل في الراحة ، وإلى الشعور بحزن سوداوى في آن واحد ؛ لأن الفلاح وراعى الغنم قريان من سواد الأرض ، ومن ربطها بظلام الليل .

ثم تنتقل في منوال القصيدة إلى مشهد ساحة مدرسة مقفرة ، ونذكر مراحل عمرنا التى قضيناها في المدارس ، ونذكر - على الخصوص - وشحة ساحات تلك المدارس في أوقات العطلة . ونعترف بأن لحظة انتباهنا إلى تلك الوحشة هي من أشد ذكرياتنا

وشدونان هي كل هذه الأشياء وأكثر؛ هي صورة لواقع شعري كبير يشمل القصيدة كلها؛ وهي أيضاً كلمة لا يفهمها الشاعر تماماً كما رأيناها أتت من خلال تساق لانه عن اعطائها هذا الاسم. ولكن ثمة إشارات غير مباشرة إلى نوع من الفهم وإلى نوع من الوعي بالإمكانات الشعرية القوية المضمرة في ذلك الاسم، لأن الشاعر - بعد استدعائه رؤية الجزيرة من خلال اسمها - يشير إلى انطباعات صوتية بطرق مختلفة، مباشرة وغير مباشرة. فلذكره لشدونان يشير رؤية البحر المرسوم أولاً بخطوط صوتية، سرعان ما تتحول إلى لمحات صوتية. حتى الضوء، بارتعاشاته ويلمعانه، ليس إلا إيقاعات لنغم - أي ليس إلا عودة إلى الصوت. كما أن الطير الذي يرف، والذي لا نراه، يصبح مجرد حفيف أجنته غير مرئية - أي يصبح صورة صوتية. فشدونان هذه يستوعبها الشاعر منذ المقطع الأول للقصيدة كما لو كانت نغم أغنية عجيبة تحييه من البحر. وهذه هي أيضاً أول بذرة نشأت منها القصيدة؛ فقد سمع الشاعر شيئاً عسكرياً جاءه من جزيرة منسية في جبهة كان يبدو أنها منسية أيضاً، قاتلاً: «قاتل الجنود المصريين في جزيرة شدونان في البحر الأحمر يسالة مذهلة». وعندما انتهى البيان ابتدأت القصيدة في خيال الشاعر، منطلقة من اسم المكان الذي وقعت فيه تلك الأحداث المذهلة من حيث بسالتها؛ وذلك لأن إيجاز أسلوب هذا البيان، والتزامه الموضوعي، كانا قد تناقضا في تخيلته مع تداعيات اللسان التي آثارها رنين لفظ شدونان.

وتمثل خصوصيات تلك الجزيرة من الناحية الجغرافية في أنها صغيرة، وأنها تقع في المكان الذي يطل منه خليج السويس على البحر الأحمر ذاته. أما اسمها الخاص هذا فقد لا يكون له تعريف لغوي واضح، سوى أنه قد يشير إلى معنى الغناء. ولكن أي غناء هذا؟ ولماذا لا أحد يعرف. وثمة أيضاً معنى «شدو» وهو أيضاً يشير أصداه غنائية. وهناك أيضاً الشدو بمعنى المؤلة أو الصغر؛ وفيها عدا ذلك فلشدونان أصداه ثنائية وثلاثية معظمها يشير إلى معان مثل حير المسك (شدو) ونعومة شجيرة معروفة بشدا، إلى آخره. فخلاصة القول أن كلمة شدونان كلمة شعرية تفرخ نفسها بشعرتها. وهذا هو الذي يتجلى بوضوح من خلال تكوين جزئ القصيدة الغنائي الشفاف أصلاً - وأيضاً بطريقة أكثر دقة من خلال تقسيم القصيدة الإيقاعي، وفوق كلمة «شدونان» موقع الإيقاع في هذا التقسيم. وما يعني هاتين الصفتين أكثر صلة بخصوصية رؤية أحد حيد المعلى حجازي الشعرية، وأدق تعريفاً للاسم أسلوبه، هو أن دور ذلك الاسم، مع كل ما يثيره رنينه صوتياً ودلالي، دور غني للصور قبل أي شيء آخر. فشدونان ليست هي فقط أول كلمة تصادفنا في القصيدة، بل هي العالم الأصغر والعالم الأكبر لتجربتنا كلها مع القصيدة؛ أي هي الصورة الشاملة، ونواة تلك الصورة مما؛ وتواجدها المستمر على مدى القصيدة يجعل منظور الشاعر اللذان من شتى زوايا الرؤية. وهكذا، كما ذكرنا

أما مشكلة النص الشعري «اليسب» أصلاً فهي تبتلى من واقع شغافته ذلك النص، وأيضاً من افتراض أن يكون الانطباع الأول إلى حد بعيد تعقيداً - أي أن تكون صلاحية النص الشعري الجمالية هي الدافع الذي يجعل الناقد يسأل النص أسئلة نقدية متزايدة الإحاح والدقة حول ذلك الانطباع التعقيد الأول، بمعنى أنه يتعين على الناقد ألا يتوقف عند البساطة البادية على سطح بنية العمل الشعري إذا كان ثمة تحت ذلك السطح غشون ومحاميد قادرة على تفسير شغافية سطح البنية. فالبسطة لا بد أن نبرها من داخل النص الشعري، شأنها في هذا شأن الغموض والتعقيد. وفي نهاية الأمر لا يعلو في الشعر مبدأ البساطة، على نحو ما صنع جميل صدقي الزهاوي:

لم يكن مبدأ البساطة في الشعر مُغلناً  
أنا من بعد أقصر أنا أصلته أنا (٨)

ومن ناحية أخرى فغلة الشعر الحقيقية هي دائماً «مباشرة» - وإن لم يكن ذلك بالضرورة أبداً وبسطة - مثلاً رهايات. إلى. T. E. Holmes. إن اللغة المباشرة هي الشعر؛ وهي مباشرة لأنها تتعامل مع الصور. اللغة غير المباشرة إنما هي نثر؛ لأنها تستخدم الصور التي قد ماتت وصارت تركيباً لغظياً (٩). ومن زوايا النظر هذه يمكننا أن نرى بسطة قصيدة أحمد عبد المعلى حجازي: بن بسطة لفظها، ومن العمق التراجيح نحو موارء أفق وعينا التجريبي، من حيث غنى صورها.

وانتهائنا إلى أهمية الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعلى حجازي، بل أكثر من ذلك، انتهائنا إلى أهمية اللغة الشعرية التصورية لديه سوف يساعدنا على فهم أهم خصوصيات قصائده الأخرى، مثل قصيدة «البحر والبركان». فهذه القصيدة من حيث الشكل أكثر تعقيداً من «نوبة رجوع»، حتى وإن كانت هي كذلك مبنية أساساً على ترتيب يعتمد على الإيقاع البنائي الشامل لأقسامها غير المتساوية الطول، وأن يتتلى كل قسم بالثلاث مباشر - أو يتتلى - يؤدي دوراً يشبه دور اللازمة الموسيقية. وهذا الانطباع هو دائماً استدعائه لجزيرة ذات اسم يفيض بشاعرية عجيبة يؤدبها اللفظ «شدونان»، الذي يجعل الشاعر يسأل الجزيرة من سره «ومن الذي أحطك هذا الاسم... ملاح شريد لم يخرج حل السلاح على اللد؟» (١٠). وهذه الشاعرية في اسم الجزيرة تقابل شاعرية «نوبة رجوع» صورة وزمراً.

تبتلى القصيدة بندا أو بصيغة أو بمتد أو حتى بصدى:

شدونان!

صوت البحر يلى من بعيد..

وارتعاشات النجوم على المياه

يتواهل اللسان في نغم يشب وغضى

ويوف طير لانه (ص ٨ - ٩)

بَكَرَ سِلَ القِجَرِ ، صَوْتُ البَحرِ أَتَمَّسَ المِيةَ  
والرَمْلَ مَيْتِلَ ، وَوَيْحَ البَحرِ مَقْشُورَ ،  
وَأَصْوَاءَ الفَنَاءَةِ  
بَكَرَ كَأَنَّ هَذَا مَنَ هُنْهَافَ خَلَقَ المِيةَ  
بَكَرَ لَنَا !  
أَمْسَى عَلَى أَرْضِ البِكَارَةِ [ ص ١٢ ]

وبعد أن كشف الشاعر نفسه - مرتباً معلوماً - مثل الجزيرة  
البكر ، بمد رؤيته ويرى نفسه مؤثلاً مع ملاحم أخرى من  
تجليات الجزيرة ، حيث تسمع مواويل الجنود ، وتُظَلُّ أوجهُ  
قروية . وكل هذا له لمسة البكارة نفسها ؛ لأن جزيرة تحمل اسم  
شدون قد مُسَّتَ سَها السحري ، ولأن شيئاً حليماً كان قد  
حدث على وجه تلك الجزيرة ، وغير طيبة الأشياء .

وما على من القصيدة ليس مجرد سرد للذي حدث ، بل هو  
توالٍ أو سلسلة من صور واقع الجزيرة دون حُذْفِها ؛ حيث  
يتوالى هبار الجزيرة وليلها ، وتتكون أجمل الصُور وأكثرها مباشرة  
في تعبيراتها :

بَكَرَ مواويل الجنوة  
تستاب من أعلامهم في القِجَرِ ،  
تصيح أوجها وقرى صغيره  
والَيْقَةُ أَشْيَالِها في الرمل نائمة ثيرة  
كانت بتأديهم معلقة على أكتافهم ،  
وهو على الخلدان يصطادون في آثي الصباح  
وهو عراة يسلمون ثيابهم ،  
ويطاردون عقارب الشيطان في شمسي الظهيرة  
بَكَرَ صريرُ الكائنات وشدوها الجياش في الصمت  
الفريدُ

تفتتح الأصدافُ هذا الوقت ،  
تَلْقَى نفسها فوق الرمال  
ينهلُ نورُ البدرِ أبطاراً غزيرة  
ويصيح صوت بالرجال  
يَحْمَرُ في قم حارس طُرفُ الليلية ،  
يلمع التصل الحديدي  
في بُتْقِيَّتِهِ ، ويلمع جسمٌ وحش الأرض في النقع  
المثيرة ! [ ص ١٢ - ١٤ ]

وبعد هذا البسط التصويري ، مع تصاعد إيقاعه المستمر  
تطلق صرخة الشاعر . . . ويتقطع ذلك الإيقاع :  
شدون !  
هي الوطن ! [ ص ١٤ ]

وما عادت شدون هي الجزيرة البعيدة بُعْدَ المنفى ؛ ولا تكفي  
البتقية لها رمزاً ؛ لأننا قد تمعّنا الصورة تمعّنا الوحي . وهذه  
المقدرة على التعمق من خلال الصورة هي سرُّ شاعرية أحمد عبد

أنساً ، تتكون أول صورة تصادفنا في القصيدة من إشارات  
صوتية ، وتتجلج جزيرة شدون تجلياً شبه مجرد عن ملايسات  
الزمن المباشر . وهذه الرؤية للجزيرة ، المعلقة في اللاواقع  
الطريق وإن كانت في صميم الواقع الجوهري ، لا يمكنها أن  
تستمر - فهي المثل أو المثال .

إن هذه الجزيرة تتحول مع اسمها العجيب ، ومع مدنياتها  
التي ولدت مثلها من البحر ، و طفت على وجه الزمن ، إلى  
شيء يطالب به الثمن من الدم ، فتصبح عالم الشاعر الأصغر  
وعلمه المطلق ؛ فهي الأم والوطن . أما الشاعر فيبدو كما لو أنه  
رأى نفسه من زاويتي النظر لأن طرفه ؛ فهو يرون من حيثاً كان  
نحو الجزيرة ، مثلما يرون إلى الأمام - كما لو كان هو خارج  
جوهر الأشياء وكانت هي الكثرة - وهو - من ناحية أخرى - يرى  
نفسه على تلك الجزيرة متفصلاً عن ذلك الكثرة ، وأن بينه وبين  
الطرف الآخر الذي يرون إليه - أي ما كان هذا الطرف : أما  
أو جزيرة أو وطناً - دائماً وكل هذا الليل ، وكل أماد الظهيرة  
و تقاطع الطرفية [ ص ١٥ ] مع حريتها شبه المطلقة . ومن  
طرف هذه الجزيرة تمتد رؤية الشاعر نحو الحقول التي وراءه وكل  
هذا الملح [ ص ١٥ ] ؛ وتصيح الحقول البعيدة صورة للوطن  
وللأم ذاتها ؛ ويكون بحر الملح صورةً معقدة للأبعاد المرفية وغير  
المرفية لطرف العالم ذاته ، والمحين بل للشعور بأن يتداح بتوسع  
البحر نفسه . ويزداد اقتراب الشاعر من ذلك الأم عند إدراكه أن  
الإحساس ينضب ، دم العشيرة [ ص ١٥ ] الغامض المبهم  
الإيقاع دوراً في وعيه ببعض الأشياء التي كان يتجنب ذكرها  
سابقاً ، وأنه الآن مسترسل عنها - هن :

كل الذي من أجله لُذْنَا بستر الحروف أوصافاً مريّة  
كل الذي يهيار في نفسى ،  
فأدرك بعد ما طال الزمانُ  
أن استطعت النوم ، أبعد ما أكون عن الأمان ! [ ص ١٦ ]  
ومن هنا التجريد الصارم لرؤيته للوطن :  
شدون !  
منفى ، ويتدفق وطن ! [ ص ١٦ ]  
تستلاشي - للحظة عاطفة ليس إلا - الصورة الحسية  
للجزيرة .

هذه هي شدون الرؤية الذاتية ؛ شدون تجرية الذات .  
ولكن أهم شيء من حيث هذه الرؤية هو أنها تكاد لا تتعامل مع  
مجردات الفكر والأسلوب ؛ بل أنها رؤية حقيقة ، من خلال  
الصور : الشاعر دائماً يرى نفسه - أو يرى تيمناً الكثيرة - من  
خلال رؤيته للجزيرة : فهو قديم كل القدم مع الجزيرة ، كما أنه  
جديد معها جنة البكارة . والبكارة عنده تؤدى كلا البعدين :

أَنْ أَمَدَ الطَّرَفَ لَا أَلْفَى سِوَايَ ،  
وَلَا أَشْمُ سِوَى الرِّيحِ



فيسترد بأسلوب صارم عاو :

نحن لم نتمش ، ولم نعرف سوى الحب الضرور  
والعيش والموت الضرور  
ننزو بلا شغب ،

كما تنزو الثعالب في البراري والأرانب في الحظيرة (ص ١٨)

ويلفتت إلى نفسه وإلى الجندي الوحشي ، وإلى الشعب كله ،  
ببيرة خطابية لم يقننها من الشعراء إلا الذين انصهروا في بوتقة  
ويسينين (Vesenin) وماياكوفسكي (Mayakovsky) :

فأثبث على أرض الجزيرة  
أثبث على الأرض التي منحتك مملكة ، وجرب  
لفظة الرض النيل  
قل « لا ، هنا ،

لتقولها في كل مملكة سواها  
لتقولها يوم الحساب ، إذا أتى يوم الحساب ،  
وعادت الأشلاء تسأل من رماها للكلاب  
ومن اشتراها واقتناها ! (ص ١٩)

ويستمر عصف هذا الأسلوب المباشر إلى نهاية القصيدة وهو  
أسلوب صعب التلقي والاحتمال بطبيعة خطابته ؛ ولا يجب  
التمسك له أن يتعرض لثل هذه الصلصات اللفظية - إلا إذا كان  
مستعداً للتعامل معها . . . والعجيب أنه مستعد لذلك ، وإن  
كان مضاداً لرأيه النقدي الرصين ، لأنه يقف في هذه القصيدة  
على تربة شاعرية سحرية اسمها شلودان ؛ ولأنه قد دخلها من  
باب بحر الذات وليل الضمير ، وأضحى يواجه نفسه على  
انفراد ؛ فاستطاع أن يصرخ وأن يصيح من جديد دون قيد ؛  
لأنه قد عاد بكراً .

إذن قصيدة « البحر والبركان » ، كما قد لاحظنا آنفاً ،  
لا تنقصها عناصر التعقيد البنائي فضلاً عن عناصر التعقيد  
الأسلوبي ؛ مع أنها - في آن واحد - تفتح أمامنا أفاقاً حاشنة  
بصور تلزماً وتسيطر علينا بما يشبه شفاقية الانطباع وتلقائية ردود  
الفعل . وإذا نحن أردنا أن نحدد طاقات الشاعرية في هذه  
القصيدة وجنناها مستوحدة في غزارة صورها وبروزها ؛ فتحق  
أسلوب نهاية القصيدة بخطابته العنيفة لا ينبثق إلا عن التجربة  
السابقة مع صورة الجزيرة الإطارية . ومن هنا نفق على ميزة  
أخرى لشاعرية أحمد عبد المعطي حجازي ، وهي أنه لم يقع في هذه  
القصيدة بذاتها في فخ المغالطة الوجدانية (pathetic  
fallacy) ، مع أن الفخ كان مرصوداً له وكامناً . كان من السهل  
أن يجعل الشاعر الجزيرة تفعل بالذي انفع له هو ، وأن يسلط  
عليها كل الذي كان يشغل باله وضميره ، وأن يكون جهده  
الطريقة نوعاً من انسجام سهل بين تجربته وتصوره للطبيعة  
الحقيقية به من خلال فرض تجربته على الطبيعة . ولو أن أحمد عبد  
المعطي حجازي لجأ إلى ذلك الحل لمشكلة الصورة الشعرية لما

المعطي حجازي ؛ وقد يكون هو صاحبها المميز في الشعر العربي  
الحديث . وعندما يقول الشاعر إن ثمة أوقاتاً تحدث فيها  
الأشياء ، مثل :

تفتح الأصداف هذا الوقت ،  
تلقّي نفسها فوق الرمال

نشعر بأن وعينا - أو ما وراء وعينا - يفتح كذلك ، وأتينا على  
عتبة زلزال واقع جديد . والذي يلتفت نظرنا في مثل هذه الصورة  
هو أيضاً البعد الحسي فيها ؛ وثمة ربط - من حيث الحسية هذه  
- بين صورة الأصداف المفتحة الملقاة فوق الرمال ، وه لمان  
وحش القرش في البقع المنيرة . ومن خلال هذه الحسية ، التي  
تكاد تكون جنسية ، متكاملة ومستقطبة في آن واحد ، يكون  
الشاعر جرد الصورة العميق المبهم إلهام حقائق النفس .

وحقائق النفس هي التي يتحدث عنها الشاعر فيما يلي من  
القصيدة ، حتى وإن كان حديثه هذا لا يزال يعيش من داخل  
وحيه بالجزيرة . وفي هذا الجو - ما بين تهليلات معرفة جديدة  
ورعب الحقائق الغامضة المجهولة - يكتشف الشاعر ذاته ،  
ويبرع عن ذلك الاكتشاف تعبيراً مباشراً ، حتى وإن لم يستغن عن  
الصورة بما هي وسيلة تقضى به إلى ذلك الاكتشاف :

توغل الجُزُر البعيدة في الظلام وترحل  
السفن الأخر

ونظّل نحن ، كأننا جتنا ليكشف كل إنسان مصيره (ص ١٥)  
وعند ذاك :

ياي المساء ! فيستحيل البحر وحشاً هائجا ،  
تتخطف الأمواج فوق وجوهنا ملعاً وشباً ميتاً  
وتشتدنا هوج الرياح ،  
وتجمن الأصوات بعلنا والنجوم (ص ١٦)

وهذه الصورة للبحر - الوحش الهائج ، هي الآن صورة  
الذات والمصير ؛ والأمواج التي تتخطف ملعاً وشباً ميتاً ليست  
بأمواج البحر فقط ، وليست مرآة الملع والمشب التي من  
حيز البحر وحده ، بل هي الآن كل الذي كان مضمراً مدفوناً في  
بواطن اللاوعي ، وفي غضون ما هو أغعش من اللاوعي ؛ لأنه  
معروف لا يُلَفِّظ . هذه هي الأعشاب البتية التي يقذفها البحر  
ليلاً على شطآن شلودان . وما يلي من القصيدة إنما هو هذه الرحلة  
إلى الصورة الداخلية للوعي والضمير من خلال باب ليل جزيرة  
شلودان المتروح على مصراميه . إن الشاعر يخاطب نفسه بوصفه  
فرداً أو شعباً بكل مباشرة ، بأن هذه الليلة هي لحظة الفرار الذي  
لا بد أن يتخذ أمام الدائرة المغلقة التي لا تؤدى إلا إلى البُحث :

في النهار من الظلام  
وفي الظلام من النهار (ص ١٧)

بكاء الشاعر لا يشبه ، أو لا يساوي تماماً ، بكاء الآخرين في القصيدة . ولهذا السبب فلنذع أن بكاء الشاعر لا يحسن كثيراً - بل لا يحسن كثيراً - تعريف القناع القدما لمصدر الطاقة الرثائية لدى الشعراء ، لأننا برغم موافقتنا على كل ما قالوه لم نقرب من القصيدة الرثائية اقتراباً مرموقاً .

ولعله يكون من الأفضل أن نبتدئ بعنوان القصيدة كعادتنا مع قصيدتي الشاعر السابق الذكر . فننوان «الرحلة ابتداء» يوضح لنا بعض الأشياء الأساسية من حيث إنه يثبت للقصيدة إطارها الموضوعي ، أي الرحلة ، كما أنه يثبت زاوية نظر الشاعر وهو يقدم لنا موضوع القصيدة ، أي تجربته لذلك الموضوع وهناك ما هو أكثر أساسية من هذا : فالرحلة بوصفها وحدة دلالية تمدنا بالبعد الرمزي لبناء القصيدة في كليته .

وإذا كان ثمة «موضوع» للقصيدة فهو حقاً رحلة - أورحلان : رحلة الشاعر الصغرى إلى المدينة في القطار ، والرحلة الكبرى التي هي رحلة الجنازة أورحلة والسفينة . أما تجربة الشاعر للموضوع فهي لا تسرد إلا في ثباتا القصيدة وفي طياتها ، ولكن علينا أن نحذر تلك الثباتا والطيات ، لأنها بعيدة كل البعد عن المفهوم النفسي التحليلي لاختلاجات النفس . ومن هنا تأتى أهمية أن نثبت في هذه القصيدة أن النفس الشاعرة من طبيعتها أن تعبر عن خلجاتها بوسائل شعرية قبل أي وسائل أخرى ، وأن هذه الوسائل الشعرية برغم كل تقديراتها الموضوعية والرمزية - قادرة على أن تكون لسان حال الشاعر النفسية ، بطريقة تحجب عنا تقديراتها الضمنية هذه ، بل تدعى المباشرة في التعبير والعفوية النفسية .

هذه القصيدة ابتداءً من مطلعها ومن أبياتها الأولى ، تكاد تضاجتنا بـ «تقليديتها» غير الترفعة ؛ فالوزن العروضي واضح (الكامل المرحل) ، وكذلك الصافية الروي (حرف النون) . وحتى التضاعيل في الأبيات الثلاثة الأولى متساوية العدد ؛ وتكاد لا تنتبه إلى أن بيتاً ذا خمس تضاعيلات لا يعد أفضل مقياس لذلك البحر ، وأيضاً لا تنتبه - أو لا يحسن أن تنتبه - إلى أن البيت الرابع قد زينت فيه فصيلة واحدة وأنه كما لو كان ينقسم إلى شطرين في منتصف فصيلة الثالثة ؛ وأن أي شعور بالبنية العروضية التقليدية يأخذ بعد ذلك في التلاشي ، وتنصب في حساسية بالبناء مختلفة عن الحساسية الأولى :

من يا حبيبي جاء بعد الموعد المضروب للمشاقق فينا ؟  
الفجر عاد ، ولم أزل سهران أستجمل وجوه العابرينا  
فأراك ! لكن بعد ما اشتعل المشيب ولغضن الدهر الجبيننا  
لا تنبتس أننا تلخرنا !

فيعد اليوم لن يصلوا لنا فيفترقونا !  
ورأيت جاري في قطار الليل يبكي وحده ،  
..... (ص ٧٨)

اختلف في مثل هذه الحال في رؤيته عن رؤية المورمة الروميتكية ومدرسة «ابولو» المصرية - أي عن الذين مارسوا قرض الشعر العربي في ظل مطران خليل مطران . غير أن طبيعة الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطي حجازي عكس ذلك ؛ فهو لا يفرض عواطفه على جزيرة شلوان ، بل يمكن أن نقول إن الجزيرة هي المصدر الحقيقي لكل شيء يطوها أو يجمطها ، وأنها هي التي تعطي الأشياء معانيها . فالشاعر لا يشرح لنا معنى الجزيرة ولا يؤوله ، بل قد يتبدلنا رؤيته لها موضوعية - هذا إن قبلنا منظوره عسمة ومعيلاً لتصويريين ، وإن قلنا إن رؤيته تزعم أنها مجرد وصف . ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطي حجازي دائماً في نطلق دلالات تجنب المبالغة الوجدانية ، ويتبرخ في الأبعاد الدلالية التي تملكها الصورة ذاتها ، أو التي يملكها «الشيء» ذاته - والذي يملكه الشيء ذاته هو بُعد ذلك الشيء الرمزي . ونقدر تباعد الشاعر عن فخالج الشاعرية المبرقعة ، تكون لغته الشعرية ، ويتكون عبر تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولواقف الإنسان .

فلنتلفت الآن إلى قصيدة «الرحلة ابتداء»<sup>(١)</sup> ، وهي بكائية أحمد عبد المعطي حجازي الكبرى للرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر . وتسميتا هذه القصيدة بكائية معناها أننا هل ونحي بابها مريم من نوع خاص - أي بأن فيها رثات ونواع جنازتي . وبناءً على استيعابنا هذا للقصيدة يكون من حقنا مباشرة تكوين مثل هذا الانشاق البكائي - وأيضاً مباشرة تأثيره من حيث الشعور بالآلام وبالفقدان ؛ بل يمكننا أن نثبت صدق شعور الشاعر وعمق انفعاله ؛ ويمكننا أيضاً أن نتذكر ما قاله الشاعر اللاتيني هوراس (Horace) فيها يتصل بذلك النوع من الانفعال ؛ وأن نعرف بأنه يطبّق على موقف أحمد عبد المعطي حجازي إزاء الزعيم الراحل ؛ بمعنى أنه وإن أودت أن أبكي أنا فليكن أولاً أن تشمر بآله<sup>(٢)</sup> ؛ أو حسيباً أجاب شاعر عربي عن سؤال ابنه عما هو مصدر فاعلية مرثيته قائلاً بأنه يبكي بكاء تكل في حين يبكي غيره من الشعراء بكاء نالحة<sup>(٣)</sup> .

فلا شك أن قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي غمزج مثال لما يطالب به هوراس وأسماء بن منقذ . ولكن إشاراتنا لذلك لا يساعدنا إلا من حيث هو إثبات نوعية التجربة - لدى الشاعر ولدى القارئ - دون أن يشرح لنا ما الذي يجعلنا متأثر وننقل بتجربة القصيدة بغض النظر عن تجربة اللوقف .

أما القصيدة فهي بطبيعتها بأنها قد لا تكون أكثر الوسائل مباشرة لتوصيل تجربة الألم والفقدان ؛ فالشاعر لا يواجهنا ببكائه اللوقف مواجهة مباشرة ، بل الشاعر لا يبكي إلا من خلال طبيعته بما هي جسم منفصل وموحد : «واجهت المدينة بالبكاء» (ص ٣٥) . حتى هنا نرى الشاعر مشاعداً أكثر منه مشاركاً ؛ أي نحس أن ثمة منظراً أو بُعداً جائل النوع - إن لم يكن نقيبه - بين الشاعر بوصفه مشاعداً ، والمشهد . ونستنتج من ذلك أن

ومثل حسان بن ثابت في تسبب قصيدته :

تطاول بأخْصانٍ ليلى فلم تكن  
هم هوائى نجمه أن تصوبا  
أبيت لأرعيتها كأن موكل  
بها لا أريد النوم حتى تُغيبا  
إذا غار منها كوكب بعد كوكب  
تراقب عيني آخر الليل كوكبا  
عوائق تترى من نجوم نخاعها  
مع الصبح تلوها زواحف لُغبا  
أخالف مفاجئة الفراق بيغيتة  
وصرف التنوى من أن تُشب وتُشيعا<sup>(١٢٠)</sup>

إلا أن أحمد عبد المعطي حجازي يقول لنا قولاً لم نلنا لم نسمعه من لدن رعاة النجوم القدماء الذين لم يكن أمامهم إلا الفرقاء والوحشة . أما هو فسوف يتجلب له الحبيب في تلك الليلة :

فمن هذا الذي يراه الشاعر ؟ ولين تجلب رؤيته ؟ اليس متطوره مازال معلقاً بنجوم سماء الليل البصرياوي ؟ اليس الذي يراه هو أيضاً نجم من هذه النجوم ، بل هو لهاها ؟ وقد اشتعل مشبه مثلاً يشتعل الشهاب قبل أن يهبط وينطفئ . وههنا ينتهي سياق القصيدة العربية العتيقة وتبتدى لهجة سواها . ومع الانتقال إلى هذه اللمحة نبدأ في فهم السبب في تطرق الشاعر المصري الحديث إلى الأقدم والأعمق في خزانة التجربة العربية الشعرية ، لأن جمال عبد الناصر ، موضوع المربية ، كان يجبروت حضوره في وعي جيل الشاعر لا يسمح إلا بتدقيق الصورة من تلك الأعماق النموذجية الجذرية (archetypal) . وهكذا يكون أول تجلٍ لرئيس مصر الراحل على نسج القصيدة الرمزي تجلياً له لو كان نجماً معلقاً في سماء حزن الشاعر العربي القديم . ولا غرابة إذا أدت بنا هذه الرؤية إلى تذكر رؤية شعرية أخرى لا تقل نموذجية جذرية - وهي مرثية واث هويتمان (Walt Whitman) لذكرى رئيس الجبار الراحل أبراهام لينكولن (Abraham Lincoln) ، التي نعرفها بيئتها الأولى وأخر ما أزره اليك في الفناء » .

(When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)<sup>(١٢١)</sup>

تتبعى مرثية واث هويتمان هذه بيمان (motifs) نعرفها جيداً من تجربتنا مع القصيدة العربية : آخر مرة عندما أزره اليك في عرصات الدار . هذه المرة إنما في زمن الربيع ، شهر نيسان - أبريل ، الذي هو شهر الفراق وزمن موت الأشياء وتجمد الأشياء - أي بعينه زمن تفراق الخليل ، وزمن منطلق القصيدة العربية . وفي مثل هذا الزمن - في رؤية واث هويتمان - « تغلب الكوكب الكبير لسقوطه مبكراً بالليل في غربي السماء » . وقد يكون الفرق بين هذه الرؤية وبينها الشاعر العربية الليلية أن

فماذا يفعل القارئ بمثل هذا الافتتاح للقصيدة ؟ بل ماذا يفعل به الناقد ؟ هل هذا هو « الغزل التقليدي » المؤلف ليس إلا ؟ وهل نمده لمحة من « التراث » وبترك الأمر ونستريح ؟ ولكن ما علاقة مثل هذا « الغزل » وهذا « التراث » بموت جمال عبد الناصر وبتفجعات نفس الشاعر ؟ وأخيراً - إن لم يكن أولاً - لماذا ترانا قد تأثرنا بالآيات الأولى لهذه القصيدة كل هذا التأثير ؟

فلنبتدى بموقف الشاعر الأساسي : إنه يروى شخصاً غير عادي ، بل شخصاً كان قد مَسَّ في حياته أعمق رواسب غريزة شعبه القومية . والشاعر واع بذلك كل الوعي ، كما أنه واع من خلال غريزته الشعرية بأن تعبيره عن مشاعره في هذه القصيدة على وجه الخصوص لا بد أن يستمد طاقاته من أعمق طبقات إحساسه بشاعرية قومه - أو من غريزة قومه الشعرية - لكي توازي أعمق أعمقا ، وغرائز ، غرائز . . . وعند إدراك ذلك يضيئ أمام الشاعر العربي مجال الاختيار الخرق وإن كان شاعراً مصرياً حديثاً ، لأن الاختيار الخرق في هذه الحال لا يكون إلا باستبدال المنظور التوسمي الألفي بالمنظور التعمقي العمودي . وكان أحمد عبد المعطي حجازي - بفضل شاعريته القوية - واعياً بذلك ، فجاءنا بلغة وبصور وتوليدات إلى مقتضيات بنيوية عميقة في القدم وفي البعد الدلالي . وكانت النتيجة عجيبة حقاً ، وأغلب الظن أنها عميرة للنفاد بعض الشيء من حيث السهولة التي تفتتح بها القصيدة على مصرعها لكي تستوعب الغاري في غضون عالمها الخاص المحلدة بدقة . فلا شك أننا ههنا أصلاً في عالم نسب القصيدة العربية ، وأن جو السبب في جفوه جو حزين ، بل إنه يميل إلى الشعور الروائي أو حتى المأساوي . ولهذا السبب يكون تدخل « الغزل » في مثل هذا الجرس شيئاً يضيف إلى الشعور الأساسي عنصرًا تعبيرياً وجدانياً فصب ، دون أن يغير من موقف الشاعر ، أو من طبيعة الجبر الشعرية نفسه ؛ بل ثمة بعد آخر لا يقل جوهرية حيث يقول الشاعر :

الفجر عاد ، ولم أزل سهران أستجلى وجوه العابرينا

لا شك أنه قد نهنا إلى أننا من حيث النوع الشعرى نظارتية عتيقة خاصة بالمرائي بقدمها هي خاصة بشعر النسيب ، حيث تأتلف لغتان شعريتان في لغة واحدة مثلاً يأتلف الصوتان دون أن يختلط هذا الأسلوب عن اختلاف الشوق والمأساة في الشعر العربي قديماً لأن الشاعر المصري الحديث في هذه القصيدة قد أصبح راعي النجوم مثلاً كانت الحفنة ترعى نجوم وحشتها في مرثيتها :

إلى أرقُتْ فيبُتَّ الليل ساعرة  
كأنما كحلت صبي بعموار  
أرعى النجوم وما كلفت وعينها  
وتارة تنفسي فمثل أظلم<sup>(١٢٢)</sup>

كما أننا من جديد نتبه إلى أن ذلك البطل هو المهدى الغائب :  
وتعود متصراً ، تحيط لك اللذات والحقول (ص ٣٠)

وهكذا « إلى أن يلا الفرح السيف » ، (ص ٣٠)

والسيف هنا هي كذلك ذات أبعاد رمزية جديرة ؛ فهي في سياق للمنى المباشر سفينة الدولة ، والفرح هو اطمئنان تلك العولة . ولكن السفينة التي يملؤها الفرح تشير في السياق المصري الخاص إلى رمز أعياد الفراعنة الخمسينية (Jubilee) - أي هي سفينة شمسية . . إلا أن الشاعر يتسرع فيقول لنا إن في تلك السفينة :

يتحقق الحلم الجميل لليلة يتزودون بها ،

ويتحدرون في الليل الطويل (ص ٣٠)

وهذا يعني أنها أيضاً سفينة نخل إلى الليل الطويل . وفيما يلي سوف يعود الشاعر إلى هذا المعنى للسفينة ؛ كما أن ثمة سمة أخرى لهذه السفينة يلوح إليها الشاعر بقوله بأن الذي يتحقق فيها هو « الحلم الجميل » - أي أن الذي يتبنى فيها هو شيء قد يكون وهماً .

وقد أشرنا إلى كثافة رمز السفينة في لغة أحمد عبد المعطي حجازي ؛ وهي كثافة حقيقية غير طارئة ؛ لأنه بدون هذه الكثافة كانت الفاعلية الشعرية لتعبارة مثل « إلى أن يلا الفرح السفينة » قد ضاعت أو كادت .

وإجمالاً لا تتواني كثافة الرمز في القصيدة بل تصبح إشارات إلى الرمزية أقرب وأدق نطاقاً ، على الرغم من ميل الأسلوب إلى البساطة :

يتنظرون على مدخل دورهم أن يلحقوك مهاجراً ،

تلقى عصا التنسيل تحت جدارهم يوماً ،

ونحس عندهم تعب الرجل

لكن يدر الليل لم يشرق علينا من ثنيات الوداع

ونعاه ناع ! (ص ٣٠ - ٣١)

فيري الشاعر البطل الراحل « مهاجراً » مثل مهاجر الأمة الكبير . . فليكن هو - البطل - مهاجراً مثل ذلك المهاجر ، وليرم عصاه في ثوب الجديدة .

وحسب مقتضيات هذا السياق لا بد أن نفهم كلمة البدر والإشارة إلى أن « بدر الليل لم يشرق » ، وأن حلم النصر لم يتحقق ، فرحل الراحل ولم يبق إثرة إلا ثنيات الوداع - وكلمة « الثنيات » هي كذلك ذات معاني .

من هذه الرموز الجديرة والنموجية يتنقل بنا الشاعر إلى مقطوعة رحلته « الحقيقية » في قطار ليل ، كما أنه يتنقل بنا إلى عالم يوصف أو يبرع بالاستعارة عوضاً عن الرمز ؛ ونحس بأنه في هذه المرة يحاول أن يعبر عن انفعاله الذاتي بطريقة فيها شيء من البساطة - فنجد سبقاً ما يقوله يكاد يكون طفولياً :

لا ندري هذا ما يكون ،

النجوم التي يرعاها الشاعر العروى دائماً تترتب وتتناوب وتعذب الراعي المؤرق . أما نجم سياه والت هويتمان فتدلل للسقوط مبكراً - قبل أوانه . ويمكننا القول أيضاً إن الشاعر المصري الحديث كذلك لا يرى نجمة إلا وهو يتدل للسقوط - أو وهو قد سقط - حتى وإن التزم ذلك الشاعر الحديث اللوازم التقليدية إطاراً لرؤيته .

وفي نهاية المقطوعة الأولى من المراثية يلخص والت هويتمان ما سوف يشغل باله على مدى القصيدة ، قائلاً إن استيعابه التجريبي يدور حول ثلاثة أشياء : إزهار الملك - أي التناقص ما بين الربيع والموت ؛ وسقوط النجم في غروب السياه ، والتذكير فيمن يجمه (١٧) . فهل نتحدث أمام هذه القصيدة أيضاً ونشكك في الأسباب التي أدت إلى حدوث أشياء مثل فصل الربيع ونوارات الليل والنجم المتدل للسقوط والحبيب ؛ كل هذه مجامعها السابقة الذكر - في مقطوعة يفتح بها شاعر مثل والت هويتمان قصيدته الرثائية الكبرى إحياء لتذكرى شخصية قد صارت أسطورة ؟ ونجيب بأنه من ناحية الدلالة الرمزية تظهر الأسباب نفسها - أو الدوافع - التي تجعل شاعراً مصرياً حديثاً يري في قوالب شعرية موازية شخصية مصرية موازية ، قد تحولت هي كذلك إلى الرمز وإلى الأسطورة . أما السؤال الذي يبقى فهو : أكان الشاعر المصري الحديث واعياً بالروابط بين رمزية لغته وقالبه « التقليديين » وتلك الرمزية « الحديثة » لدى والت هويتمان ؟ أما الذي نحن على وعي تام به فهو تلك المصاهرة العجيبة بين مراثي والت هويتمان وأحمد عبد المعطي حجازي فيما يخص منبع طاقاتها الغنائية الرثائية المشترك ، كما أننا أيضاً على وعي بأن الطريق التي تقضي إلى ذلك للشيخ عمر باعلاهم وبإشارات صحراوية عتيقة قد اهتمت بها أحمد عبد المعطي حجازي اهتمام واثقاً .

وإنما يكمن سر نجاح مراثية أحمد عبد المعطي حجازي في أنها لا تتوقف من حيث شحنتها الرمزية عند المطلق أو عند ما يشبه مقطوعتها الانتحائية ؛ بل تستأنف وتيرتها الرمزية مباشرة بعد استنفاد إمكانات تلك المقطوعة الانتحائية . . فيطرح الشاعر ، كما لو كان ابتهافاً عنها ، موضوع رحلته في القطار بطريقة تؤكد أبعاداً رمزية ضمنية ؛ فمع ضيق القطار أو مع اقترابه من هدفه تتحول صورة ذلك القطار إلى صورة مواكب أيام الوعد والأمل والوعز ، وينجس الصراخ : « يأتى غداً فينا » ، وتتحوّل مواكب حلم البطة إلى مواكب الإيهال والاستغاة ، وإلى طفوس تقديم الفرائين . أما الذي « يأتى غداً » فمجيئ الموعود قد صار عروبة البطل الأسطوري من كهفه مثل أبطال مطامير الجبال المسحورة . وهذا البطل الذي سوف يأتى ، له طاقات « نموذج » الحيوية الدورية :

... حتى يدور العالم دورته

فتدورهم إليك ، تمد مائدة ،

ونقرط نفوهم ثمر الفصول (ص ٣٠)

وكيف تشرق شمسها لنا ولست على المدينة ! ( ص ٣٧ )

مضى ، في الأصباح الثالث من « نشيد الأنشاد » ، بل عايشنا تنوعاً منه لدى أحمد عبد المعطي حجازي نفسه ، في قصيدته « من نشيد الأنشاد » (١٨) ، وأن والت هويتان كذلك قد عبق المقطوعة الحادية عشرة من مراثيه السابقة الذكر بعبر خاص من « نشيد الأنشاد » ، إلا أن أحمد عبد المعطي حجازي يجاول هذه المرة أن يضمّر هذه الانطباعات والأصداء بلغة تعتمد إلى أن تبدو لغة « مسطحة » - وهو ينجح هذه الطريقة في خلق توتر أسلوبي يلحم إلى جو قابل لأن يحدث فيه كل شيء - حتى وإن كان عودة البطل إلى الحياة ، تجلباً جديداً لليلة الغار . وهكذا مع ازدياد مكثف ومتحكم فيه لشحنة اللغة الانفعالية يصبح « النبا » يقينا :

ومشت ريلح الأرض ، أوراق الجرادك فيك ،  
بألبيا الحزين ( ص ٣٤ )

وعند ذلك تردّد صدى الصبيحة بين الأسطورية والتاريخية والحالية : « وأناصرها ! » وتجهش المدينة بالبكاء شعراً وأسرّة . وإزاء هذا الحزن يتحول البطل الأسطوري إلى طفل حقيقة ، تنقذ له أمه أحل أغنية :

كوني ندى يا شمس أو طيب  
فاليوم يرسل فيك عجبوا  
كوني ندى يا شمس هذا اليوم  
عين الحبيب استسلمت للدم ( ص ٣٥ )

ومرّة أخرى ، مباشرة بعد هذا الالتزام بتناصر شكلية متميزة ، يرجع أسلوب القصيدة إلى استرسال ملروس يكاد يبدو حراً ، مع أن وزن « الكامل » لا يزال قائماً فيه . ويبرهن لنا أحمد عبد المعطي حجازي عن مهارته النادرة في توظيف هذا النوع من الأسلوب - من ناحية ضمن تقنية أسلوبية تشبه الضوء والظل في فن الرسم ، ومن ناحية أخرى بوصفه وسيلة لدفع حركة القصيدة عبر فقرات كان يمكن أن يتعثّر فيها غيره من الشعراء ، وأن يجعل القصيدة تفقد شيئاً من كشافها الغنائي . أما هذه القصيدة فليست على استمداد لأن تفقد من غنائيتها شيئاً ، وذلك بفضل سرعة الإيقاع في حد الملهات ، مساهمة لحركة الانفعال ، وبفضل عسمة الشاعر العصبية الحافظة عند تصوريه لشوارع المدينة وهي تجرّ وتوجّ وتستند لمرور موكب الجنائز ( ص ٣٦ - ٣٧ ) .

ومن خلال رؤية الموكب تكشف للامح الرمزية للفائد  
الراحل شيئاً فشيئاً فهو الآن البطل الحضري المحض ( culture  
hero ) والمجدد لجوية الأرض .

.... هوذا أتى !

خلع الإمارة ! وارتنى البيضاء والخضراء !  
واقترش الرمال ( ص ٣٧ )

ومثل عظمة الشعب المصري العتيقة سوف يأوى هو كذلك

إلا أن أسلوب الشاعر في هذه القصيدة يقتضيه ألا يسمعنا صوته . فلا بد له من طريقة أخرى غير طريقة المباشرة لكي يعبر عن انفعاله الذاتي وأن يدعى أن انفعاله الذاتي دائماً خفي في « التبر » ، حتى وإن كان ذلك الغير جيلة فتية معينة . وهكذا عوضاً عن أن يترك الشاعر انفعاله يتطلق حراً ، يقدم إلينا مقطوعة ذات دقة شكلية مصعلة ، مكونة من خمس رباعيات - أو شبه رباعيات - نسمع من خلالها صوتاً يضاهي صوت « كورس » في مأساة قديمة . ووحدة هذه الأبيات بارزة ، ولها نبرة خاصة حتى من حيث الإيقاع ؛ فوزنها « المجلث » وتقطع بيت واحد على شطرين واضح أيضاً - إلا إذا أسرع الشاعر في الإيقاع ، مثلاً حدث في « الرباعين » الرابع والخامس . وفي شبه الرباعي الرابع نسمع أيضاً بوضوح نغمة القافية الداخلية ، ليس في بيت ذلك الرباعي الأول بل في ثانيه ، فيكون ذلك نوعاً من التوتر بين هذا الرباعي والرباعي المحتاسي ، الذي لا ينقسم إلى شطرين في بيته « القفل » ، بل يسرع في الإيقاع حتى يؤدي إلى « حل » التوتر المذكور ، وحتى تتم الوحدة الإيقاعية بدافعها الداخلي .

ومن ناحية أخرى نجد أن ملامح البطل المرئي أصبحت في هذه المقطوعة مختلفة عن ملامح كيان كانت قد بدت لنا حتى الآن ؛ فها هو ذا البطل الأسطوري ، صاحب رموز الكون والطبيعة ، نراه بكل هذه الحاجة إلى التعاطف من قبل شعبه ، كما لو كان هو الطفل ، وكان الشعب أمماً وأباً - حتى وإن كان ما يزال هذا « الطفل » أو هذا الابن المائد ، صاحب طاقات خارقة ، قادرة على أن ترد الحياة لكل ما تمسّ :

أو كنت مستصراً ، كسايف والآنصارا  
أو ثائلاً في الصبحاري كسا القبري والصدرا  
تصود فيمت فقيراً وصارياً وفريبا  
تصير فينا ، ضمطي الرماد هذا اللهيبا !  
[ ص ٣٣ ]

وبهذه الحيلة الفنية وحدها يعبر الشاعر عن عاطفته وعن دموعه . والمهم أنه ينجح في اختيار الحيلة ، وفي معنا بتجربة عاطفته .

والذي يلي هذه المقطوعة هو حيلة فنية أخرى ؛ فقد جمع الشاعر إلى بحر « الكامل » بسهولة مدشمة ، حتى أنه يبلولنا أن الكلمات جعلت تجري جرياناً حراً تماماً ، فلا نشعر إلا بتوغل من شاعرية تخفية ضمنية ، نكاد لا ندرك مصدرها :

كنا نفتش عنك في أحيائها ،  
والليل يوغل ، والمقامي بعد يقطي ،  
والمصاييح الكليّة ، والعيون ( ص ٣٣ )

ومع أننا على وهي متزايد بأننا قد استنشنا هذا الجوفيا

وهذا الأسلوب قد يحول دون إدراك الوزن العروضي تماماً ،  
ويبدو انسياها مسترسلاً - هذا إن لم يكن مرتبطاً بوزن غير وزن  
التفعيلة (مضارع) ، وأنَّ وَزْنَهُ «الأخر» هذا هو الإيقاع  
الخالط الذي يجعل الألفاظ تتدفق مستجمعة السرعة أولاً ،  
ومتباطئة بعد ذلك ، إلى أن تتوقف أو تكاد . ولا يُسمع بعد ذلك  
إلا صوت اللينة ذو النبرة الشمية الحميمية ، التي يبرزها الرنين  
الغنائي لوزن «المجنث» :

يأليها الحزنُ مهلاً      واهبط قليلاً قليلاً  
استوطن القلب واصبر      ع العين صبراً جليلاً  
أيأسنا قدامت      وسوف نبكي طويلاً  
[ ص ٣٩ ]

ولكن يرغم شفافية هذا الأسلوب التامة ، ويرغم إقلاعه عن  
الترميز ، فإنه ليس الأسلوب الفُورِيّ ذا الطبع الدالّ . فالشاعر  
يخلصنا عن دموعه في هذه اللحظة التي تنضج فيها اللينة ، يحرأ  
من الحزن المروع ، بل يعمل انفعالياً يندوب ويتلاشى في  
«موضوعية» مشهد الحزن . وثمة توتر آخر في أسلوب هذه  
المرثية ، وهو التضاد المقصود إليه بين الحس والشعور ، حيث  
يقدم الشاعر «فترة» تكاد تكون نثرية عليها مقطوعة منضبطة  
ومتكاملة شكلياً وفنات كثافة غنائية مصممة . ويتأثر هذا التضاد  
بجعل الشاعر هذه المقطوعة تبرح بمطاني طاقاتها الرثائية .

وما هنا كان ينبغي أن تنتهي هذه القصيدة الكاثية ، كان  
ما بقي منها لا يُضفي بل يتقصي - لا سيما أن البيت الثالث من  
هذه المقطوعة ( التي نعلها قُفْلُ القصيدة ) له هذا الصدى  
التبثي :

أيأسنا قدامت      وسوف نبكي طويلاً

بل يضاف إلى ذلك أن حتمية البكاء الطويل القادم تفتح نطاقاً  
مأسوياً أوسع ، وربما أعمق ، من البكاء على البطال الراحل  
وحده .

وخلاصة ما رأيناه في هذه القصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي  
يمكثنا القول بأن يني يبدنا نموذجاً نادر القوة لمرثية عربية حديثة ،  
يتجاوز حدود ممارسة الشعر المحلي أو الرحلية . إنه نموذج يقف  
وقفة زمالة متميزة مع أعمال مرثية وأمثال مرثية والتم هويتمان ، آخر  
ما ازهر المليك في الفنائه . وكنا قد أشرنا إلى مجال المقارنة بين  
قصيدتي والتم هويتمان وأحمد عبد المعطي حجازي ، ابتداءً من  
طرق هذين الشاعرين موضوع القفدان والوحشة والشوق  
بأسلوين يشيران إلى مقصود رمزي واحد ، كما أننا تشقنا في  
أسلويتيها نضحت عير «نشيد الأندلس» . وثمة توافق ثالث  
يربط بين الحساسيتين الرثائيتين أسلوياً وبنائياً ، يتمثل في إقحام

إلى الكهف السرى ويستعيد اللظى هناك .. أما الآن فدعوه  
للشعب لكي يكيه حتى ترتوي الأرض التي تستقبل الجسد  
المسيح ، وحتى تنمو فيها نخلتها فيزهزها الشعب ويغطم من  
جناها .. بل هذه الأرض التي تستودع فيها جثة البطال هي  
الشعب ذاته - وهذا هو الملقى الحقيقي لـ « ينزل الجسد المسيحي  
في خضم الناس » ( ص ٢٨ ) .

تستمر الصورة في ذوبان جوانها وفي تشكيلها أطراً جديدة  
حتى نرى الشعب - التربة يتحول إلى البحر الذي « ترحل  
السفينة » ( ص ٣٩ ) فوق أمواجه ، كما نرى اضطراب أمواج  
ذلك البحر في تلويح الأبدى المشبعة للجنازة - التي هي الأبدى  
المودعة للسفينة المقلمة . والسفينة نفسها في حقيقة معناها هي  
السفينة التي كانت قد امتلات فرحاً ، إلا أنها قد وصلت الآن إلى  
الشاطئ الآخر والتهالي ، والذي تغير إنما هو الاستعارة وليس  
الرمز . لكن الاستعارة هنا جد مهمة ، بصفتها حاملة للرمز ،  
لأنها مبنية على صورة شعرية أساسية هي الرؤية الحسية للتأبوت  
المرفوع شبه المعلق فوق أبدى حامله . فالمنظر أصلاً يشير إلى  
البحر ، كما أن التأبوت يكاد يبدو سفينة حقيقية في ذلك البحر .  
ومن هذه المباشرة الحسية يستخلص الشاعر استعارته الحاملة  
للأبعاد الرمزية ، دون أن يكرر نفس في الاستعارة . وتكملة  
لهذه الأبعاد الرمزية لابد أن يضاف بعد عرب قديم ، هو الشعور  
بوحدته الفراق الذي كان يترى الشاعر العربي القديم عند  
ارتحال الظنائن ، وعندما كان يتخيل جفان سفا تباعد وتفرق  
في السراب .

وقد ارتحلت السفينة ، واستودع الجسد المسيحي في خضم  
محيط الشعب ، ولوحت الأبدى بالوداد : نكل شيء هنا  
صورة ، واستعارة فوق استعارة ، ورمز واحد ومتنوع في الوقت  
نفسه .

ويعد كل هذا التزايد في الكثافة من خلال الاستعارة والرمز ،  
ويعد التوتر المستمر على مدى القصيدة المتمثل في لغة شعرية  
مباشرة في أن واحد ، نحس أن جواً أكثر شفافية سوف ينجل ،  
وأن الشاعر لا يستطيع أن يتوقف الآن عند بناء طبقات عمودية  
للفن الشعري ، حتى وإن كان هذا البناء قد بدا لنا تام التلقائية ،  
كما أننا نحس أن هذا هو وقت البكاء ، حيث تتحول القصيدة  
من كونها مرثية إلى كونها بكائية :

نحس كأن خرجنا من مدبنتنا إلى بلد غريب  
يتوالب الأطفال فوق الأمهات الباكيات ،  
وتجمل الأجيال أجيالاً ، وتتغير المدينة  
يبحر من الحزن المروع ،  
أو ! كم جيل من الجذبات تمثله السياه بين  
يطرن المحبة بالرأى وهي غشى في قفاه !  
[ ص ٣٩ ]

حجازي موضوعها « الحدود » بطريقة تكاد تستعيد صوت الشاعر المباشر ، إلا إذا كان هذا الصوت صوت « مشاهد » . وهي كذلك قد استجبت ، أو تجتبت ، المنظور الذاتي نحو الحدث المأسوي نفسه « فمظنور القصيدة من هذه الناحية يزعم موضوعية من نوع ما - أي أنه من خلال قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي يجوز للمتلقي أن يدعى أنه « يرى ويسمع » ، فيبرز الموضوع أو الحادث - أي تبرز المأساة - ويتلاشى الشاعر ؛ وهذه الوسيلة يتكون نطق تجربة هذه القصيدة الأشمل . وهذه « الموضوعية » في تقديم العمل الشعري من حيث هو مشهد تجريبي متماسك ، تجعل ذلك العمل ينطبع في المتلقي بما هو ذات شعرية وواقع شعري ، وتسمح لهذه الذات ولهذا الواقع أن يعيشا حياتهما المستقلة عن أي تدخل مشتب من قبل وجدان الشاعر . ويحيى قسط وجدان الشاعر في هذه المعادلة عنصراً من عناصر تلك « الموضوعية » . وهذه هي أيضاً درجة استقلال قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي عن التيار الرومانيكي الوجداني ؛ كما أنها أيضاً درجة إثبات نبرة جديدة ، بل حديثة ، لصوت الشاعر .

وتمت مجموعة أشعار متزايدة الحداثة المبدعة والجسدة ، صدرت لأحمد عبد المعطي حجازي في سنة ١٩٧٨ بعنوان « كانتات ملكة الليل » . ولكننا لن نذكر هاهنا إلا أساه بعض قصائدها الناجمة ، مثل « بطالة » ( السابقة الذكر ) ، ومثل « إلى الرسام سيف وائل » التي هي الأحكم بنية من ترواها « آيات من سورة اللون » ، ومثل « تقاطعت » . وكل هذه القصائد تصلح لأن تكون موضوعاً لدراسة أسلوب ذلك الشاعر - أو للنظر في تنوع أساليبه التي لا تزال تتطور مع تطوّر مستويات ذوقه ، ومع اتخاذه مواقف جمالية وزوايا رؤية جديدة .

صوت في مجرى خطاب القصيدة العام ، ذي نبرة مختلفة ، تغير - أو تمؤس - عن مباشرة عاطفة الشاعر ؛ أي نحل محلّ صوته أو صوت بديله . وهذا الصوت في الحائتين - لدى والت هويتمان وأحمد عبد المعطي حجازي - مقيد بقيود شكلية خاصة ، نجوّه إلى « أغنية » ذات وزن غير ، أو نجعله قصيدة ضيّمة قصيدة .

فلتقارن مثلاً بين ذلك الصوت لدى والت هويتمان :

Come lovely and soothing death,

Undulate round the world,

serenely arriving, arriving .

(تمال أيها الموت لطيفاً ومدخياً ؛

تجوّج حول العالم ،

وفي سكونية تقدم وتقدم) .

وبين قريبه لدى أحمد عبد المعطي حجازي :

يا أيها الحزن مهبطاً واهبط قليلاً قليلاً

ويبتني ألاّ نندمهم إلا بدنا لنا أننا نستمتع إلى نغم واحد ، لأننا حقاً قد دخلنا في نطاق قرائن الحساسية الشعرية .

أما الفرق بين هذين النوعين من الصوت فهو مثل الفرق بين القصيدتين إجمالاً ؛ ففي حين جميل قصيدة والت هويتمان إلى أن تكون أنشودة لكيان الموت الكبير - وهذا مع استمرار صوت الشاعر مسموحاً ضمن هذا الكيان ، أي مع تواجده هذه الثنائية المتضادة الخاصة بمواقف لا تزال واسعة في تكوين الشاعر الوجداني شبه الرومانيكي - تلتزم قصيدة أحمد عبد المعطي

## المواش :

- (١) لا بد أن مثل تلك الموقف من قراءة الشعر الحديث سوف يجعل الكثيرين يتذكرون قول النقاد العرب القديم لها هي أفضل طريقة تزدى إلى التزيين في قرض الشعر ليس في قراءته ، إلا أن ثمة فرقاً قد يكون جديراً بين اهتمام النقاد والشعراء القديم بالحصول على أفضل نصرة ممكنة من المعاي الصالحة للشعر - كما لو كان ذلك يقتضيه تلك المعاي - وبين ما نطلب به من استيعاب نص واحد بكل أبعاد معيية القصيدة اللازمة إلى التجربة الفنية .

- (٢) وقد يوضح لنا بعض نواحي هذه المسألة الناقد الفرنسي رولان بارت :

Roland Barthes في كتابه « المتعة النص » :

(Le plaisir du texte) Paris Éditions du Seuil, 1973 .

وانظر أيضاً : باريسولاف ستيفنكيتش في "Arabic Poetry and Amorized Tradition" (Jaroslav Stekevych) Islamic Studies: A Tradition and its Problems, Malcolm H. Kerr, ed, Malibu, California: Vando-na Publications 1980.

(بخاصة ص ١١٩) . وثمة فرق بين مفهومات لكثافة التجربة للقصيدة من حيث قراءتها للتأني وبين ما يسمي رولان بارت لأنه يعطي القراءة الأولى وحدها الدرجة الحتمية من التجربة ويعبر عن أن من خلالها وسعها لا بد أن يحصل الفكري على النهاية النصوية من « اللذة » . أما القراءة غير القرائية الأولى فهي في رأي غير قادرة على هذه « اللذة » القصوى لأن مجالها التجريبي إنما هو مجال « اللذة » أو التمتع اللحظي المجري .

- (٨) جميل صليبي الزعلاوي : « ديوان »  
Michael Roberts: T.E. Hulme, London Faber and Faber, 1938, (٩)  
p. 7.
- (١٠) « مرثية للعصر الجميل » : ص ١١ - ١٢
- (١١) أحمد عبد المصطفى حجازي : « مرثية للعصر الجميل » ، ص ٧٨ - ٨١  
Horace, *Art Poetica*, 2: 99-103
- (١٢) أسامة بن منقذ : « للنازل والديار » ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٧٥
- (١٣) الحنساء : « ديوان » ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٥٨
- (١٤) حسان بن ثابت : « ديوان » ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٨
- (١٥) Walt Whitman, *Leaves of Grass*, The 1892 Edition, New York: Bantam Books, 1963, pp. 264-271.
- (١٦) تتردد صورة السياه البلبية في هذه المرثية لوالث هوتيمان حتى في ما بعد للقطرة المطلمة ، وبخاصة في القطرة الثامنة [ ص ٢٦٦ ] التي نجدها شبيهة في بعض تسمياتها وتفاصيلها بالرؤية المكتبة والرثائية للسياه في الشعر العربي ، ابتداء من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي - أي ابتداء من الناجية الألباني حتى أبي العلاء المروزي وابن شهيد الأندلسي .
- (١٨) « مرثية للعصر الجميل » ، ص ٦١ - ٦٢
- (١٩) Walt Whitman, *Leaves of Grass*, p. 269.
- انظر للقطرة رقم ١٤ من « آخر ما أزهى البلبك في القياد » .
- (٣) أحمد عبد المصطفى حجازي : « مدية بلا قلب - شعر » ، الطبعة الثانية ، القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .
- (٤) أحمد عبد المصطفى حجازي : « لم يبق إلا الاعتراح » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣
- (٥) موقف الشاعر من تلك الفترة موقف معتدل وأفضل تبرير له من ذلك التصيد نراه في قصيدة « مرثية للعصر الجميل » نفسها ، عندما يقول الشاعر :  
كتب أحلم حيتال ،  
كتب في قلعة من تلاح للديانة ملقى سجيناً  
كتب أكتب مطلمة ،  
ورأى موكب الدعي ،  
فتأخذه نثورة ، وأمرق مطلمة ،  
ثم أكتب ليك قصيدة .
- [ مرثية للعصر الجميل ، بيروت دار العودة ، ١٩٧٣ ، ص ٩٥ ]
- (٦) أحمد عبد المصطفى حجازي : « لورس » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ ، (ص ١٦)
- (٧) أحمد عبد المصطفى حجازي : « كتبات علكة الليل » ، بيروت : الأدب ، ١٩٧٨ ، ص ١٧ - ١٨ .

# تنظيم الأسرة

- من أجل أسرة قوية سعيدة
- من أجل مجتمع قوي يمتنع بالرفاء



مجمع بحوث  
مركز الإعلام والتعليم والاتصال

المجلة العامة للإعلاميات



## كيف نتذوق قصيدة حديثة؟

عبدالله محمد الغذامي

الأدب عموماً هو عملية إبداع جمالي من مُنشئه ؛ وهو عملية تلوق جمالي من المتلقي ؛ وهذه ليس نفعياً بل جمالياً ؛ إذ يسمى إلى إحداث الأفعال في النفس ، أو إثارة النهضة .

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي من منطلقات نحددها فيما يخص الشعر بأمره هي :

- ١ - اللغة
- ٢ - استخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر
- ٣ - الصورة
- ٤ - الإيقاع

١ - اللغة :

فاللغة رموز تثير الصورة في الذهن . والصورة يتلقاها الإنسان من الخارج ، أو يكونها من الجمع بين أشئت من عناصر خارجية ، تأتلف من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية . وبذلك تكون اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لنقل معانٍ محددة . وهنا يكمن الفرق بين المعنى البفلي للكلمات والمعنى التخيلي لها ؛ فبدلاً من أن تصف امرأة مثلاً بأنها غنية تقول إنها تنوم الضحى . وفي هذا تتمثل غاية المحاكاة كما هي عند ابن سينا ، حيث يقول : «إن غاية المحاكاة هي تحريك النفس بإثارة التمتع»<sup>(١)</sup> ولذلك فإن ابن سينا يحارب المشهور والصادق في المحاكاة ؛ إذ لا إثارة فيها . وهو يؤثر الغرابة والطرافة حتى وإن جاءت عن طريق التحريف ، ويبرر هذه النظرة - ويبرر بها كذلك - أن وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي .

اللغة الشعرية إذن رمز للعالم كما يصوره الشاعر ؛ وكذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي . ولابد أن نفهم الشعر على هذا الأساس ، وإلا غلطنا بين الشعر وما ليس بشعر ؛ وهو ما جهد علماءنا السالفون في إيضاح الفرق بينهما ، وما جعل ابن خلدون يصف شعر المتنبي والمعري بأنه نظم لا شعر<sup>(٢)</sup> .

لغة الشعر إذن لغة مجازية انفعالية . ولذلك قال ابن سينا وكانت العرب تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس

أمرًا من الأمور تُعدّ به ، نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للتعجب فقط ؛ فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه<sup>(٣)</sup> .

ولقد طغت الحكمة والكلمة الجامعة على الشعر القديم ،

واعتمد الشعر على رحلة البيت ، واكتماله معنى ومعنى ، كأن يقول زهير<sup>(٤)</sup> :  
ومهما تكن عند امرئٍ من خليقة  
وإن خالها تخفى على الناس تعلم  
فلا جم ارتباط البيت بالقصيدة أو عدم ارتباطه ؛ فاليتم قائم

بذاته ؛ ولذلك قال الباقلان إن أقل الشعر بيتاً<sup>(٢)</sup> . وكثر قول النقاد : ذاك أصدق بيت وأجنى بيت . الخ .  
ومن ذلك قولهم عن بيت أبي ذؤيب الهذلي :

والنفس راغبة إذا رغبتها  
وإذا ترد إلى قليل تنقع

إنه أصدق بيت قالته العرب<sup>(٣)</sup> . وهذا النوع من الأبيات التي تجمع بين الحكمة والتصوير الذهني للفكرة المجردة هو ما سماه حازم القرطاجي بالتمثيل الخطابي<sup>(٤)</sup> .

أما الشعر الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت ؛ ويقوم على أن القصيدة (حالة) فنية تؤخذ كاملة وتقرأ بوصفها كلا ، وأنها إن جزئت صاع أثرها . فهي كاللوحه للرسام ؛ لا بد أن تراها كاملة حتى وإن تكونت من عناصر أولية متعلدة ؛ إذ إن هذه العناصر تتحد أخيراً في شكل فني متكامل هو (القصيدة) .

وهذه الثقله من مفهوم البيت إلى مفهوم القصيدة سببت إرباكاً للقارئ الذي نشأ على القصيدة التراثية ، فظل ينظر إلى القصيدة على أنها مكونة من أبيات مستقل بعضها عن بعض وإن انحلت في الوزن والقافية ، فنجاباً بعدم اكتمال الصورة في البيت الواحد من القصيدة الحديثة ؛ ففروخ منها الشاعر بالقموض ؛ ولو أخذ القصيدة كاملة لتخبر الوضع .

ولعله من المفارقات العجيبة أن يكون عصرنا عصر السرعة والأعمال الجاهزة ، في حين صارت القصيدة الحديثة عملاً معقداً يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة ، وسجهداً للتأمل والفهم ، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة وفردية . وهذا عامل من عوامل إساسة فهم القصيدة اليوم ؛ إذ إن القصيدة بما هي عملية فنية معقدة قد انحلت مساراً متناقضاً حركة العصر في مادته وسرعته . ولعلها تمثل - بهذا المسار - محاولة لإنقاذ الإنسان المعاصر وانتشاله من دوامة التاهلالت النفسية المرهقة .

والإنسان العربي اليوم يمر بقلعة حضارية جريئة ، يمثل أحد مظاهرها في انتقال طريقتة في التفكير من التجزيء إلى الكلية . وقد شمل ذلك القصيدة فيها شمل ، فقلعها من شعر البيت الجامع إلى شعر القصيدة (الحالة المتكاملة) . ولا شك أن هذه القلعة الواسعة تتطلب فهم الجماهير المريضة لها .

## ٢ - الأسطورة :

استخدم الشعر الحديث الأسطورة واعتمد عليها بدلاً من الاستمرار التقليدية . وللأسطورة في حياة الإنسان وظائف عدة ؛ منها :

١ - محاولة تفسير ما يستعصى فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيراً يقوم على مفاهيم أخلاقية أو روحية .

٢ - إعطاء تفسير قصصى شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية .

٣ - للأسطورة أيضاً وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرزمية ، وتؤمى إلى تجارب الإنسان النفسية في الحياة ، وإلى غاؤه وآماله<sup>(٥)</sup> .

كان هذا في مبدأ حياة الإنسان ، ولكنه ظل مغروساً في داخل نفسه . ويبدو أن النفوس تميل إلى الأسطورة وتطمئن إليها نتيجة لارتباطها بنشأة الإنسان ، ولأنها تمثل أحد العناصر الموروثة من الأسلاف ، والكامنة في اللاوعى الجماعى - كما يقول (يونج)<sup>(٦)</sup> .

على أن الأسطورة غير الخرافة ؛ إذ إن الخرافة تعنى القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل ، مثل باب (تكذيب العرب) الذى عدله الميرد فصلاً خاصاً في كتابه (الكامل)<sup>(٧)</sup> .

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في تصوير الحالة الشعرية عنده ، ولكن القراء لم يفهموا ذلك لسببين : أحدهما هو اقتباس الشعراء العرب لأساطير أجنبية ، مثل أساطير أدونيس وقموز وميزيف وغيرها ؛ فقد كانت هذه الأساطير - لغرائبها - بمثابة تحد للشاعر القارئ ؛ إذ الهدف من استخدام الأسطورة هو استئثار المخزون العاطفى والنفسى لها في وجدان القارئ ليُدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة . ولذلك فإنها من شرط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقى ، وأن يكون مدلولها العلم متجاوباً مع حقيقة مشاعره .

وقد تنبه نقادنا الأوائل إلى ذلك ، وأشار إليه حازم القرطاجي ، حيث فضل المخيل من الأقاويل عما هو معروف ومؤثر (المنهاج ص ٢١) ، وقال إن وأحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها . هي الأشياء التي فطرت النفوس على استئذائها أو التألم منها ، أو ما وجد فيه الخلال من اللذة والألم ، كالذكريات للمجهود الحميدة المنسزمة التي توجد النفوس تلذذ بتخييلها وذكرها ، وتكألم من تقضيها وانصرامها . ويدخل في ذلك بكل تأكيد استخدام الأسطورة ؛ فكما كانت وثيقة في نفوس المتلقين صارت أقرب وأدعى إلى استئثاره مكتون نفوسهم . أما إذا كانت الأسطورة غريبة عليهم أو متناقضة لمعتقدهم فهذا من دواصي النفور منها ومن القصيدة . والشعر الأصل هو الذى يعتمد على الموروث الأصل ويحاول تجديده في ضمير القارئ . وفي هذا يقول حازم والمتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن نجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجراً هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصلية ص ٢٢ . إذن فغرابة الأسطورة ومخالفتها لمعتقد الجمهور هما أحد أسباب غموض الشعر الحديث ونفور الجمهور منه . على أن الشعر الحديث لا يعتمد جميعه على الأساطير الأجنبية ؛ فقد عم استخدام الأساطير العربية لدى كثير من الشعراء ، مثل صلاح عبد الصبور والبياني والسيب أيضاً ، ومن قبلهم شعراء المهاجر .

ويقول السياب (أنشودة للطن)<sup>(١٢)</sup> :  
أصبح بالخليج يا خليج  
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى  
فيرجع الصدى  
كلته النشيج  
يا خليج  
يا واهب المحار والردى

وهذه صورة تبعت من داخل الأبيات وانبثقت من تركيبها الفني .

الصورة الأولى كاملة وجاهرة ؛ أما الثانية فقد ابتدأت من الشاعر ودعت القارئ للمشاركة . ولابد من مشاركة القارئ للشاعر في صياغة معنى هذا المقطع ، فلو قارنا بين قوله ( يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ) وقوله بعد ذلك على لسان الصدى ( يا واهب المحار والردى ) حيث سقطت كلمة ( اللؤلؤ ) - ولها مدلول أساسي في تركيب المعنى - بدا لنا أن السياب يأمل من الخليج أمالاً يمثلها اللؤلؤ ، ومع ذلك يدرك أن مع الأمال هناك خيبة الأمل يمثلها ( المحار ) ، وهناك النهاية متشكلة في الردى . ولكن الذى يحدث أن الخليج لا يعطى شاعره أى أمل ؛ فتختص كلمة ( اللؤلؤ ) في جواب الصدى ، ويظهر ( المحار والردى ) ، أى خيبة الأمل والموت . وهذا معنى لا يتم تركيبه إلا بشعر حر ؛ وذلك لأن العمودى من الشعر لا يسمح بإسقاط فتعيلة من أحد الأبيات ، كما أنه لا يسمح بتكرار كلمة الغافية ، وبعد ذلك عيباً ؛ ومن ثم فلن يتمكن الشاعر من رسم معناه على هذه الصورة . كما أن المشاركة من جانب القارئ أساسية ؛ إذ لو لم ينتبه القارئ لسقوط كلمة ( اللؤلؤ ) ولا لوظيفة هذه الحركة فإنه عندئذ لن يفهم السبب في التكرار والحذف ، ويظن ذلك لعباً من الشاعر وليس فناً له مدلوله ومغزاه .

#### ٤ - الإيقاع في اللغة :

تخلت القصيدة الحديثة عن البحر العروضى ذى الشكل الهندسى الثابت والمصنوب عادة بربوى واحد يتكرر في نهاية كل بيت ، وفقدت بذلك نمطاً موسيقياً مرسومًا بإيقاعاً ؛ وهو ما كان يحفظ توازن النغمة والإيقاع في القصيدة العربية . وكان هذا النمط من عراقة وثقته من ذوق الجمهور ما يحمى الشاعر من الزلل في إيقاع القصيدة . وهو يمنح الشاعر راحة تامة في موضوع موسيقية الشعر ؛ إذ إن الخطأ فيه واضح وضوحاً لا يسمح بالتجاوز . وعند ما يقع الخطأ في الوزن ينكسر البيت ويختل الأداء فيتوقف الشاعر عندئذ ويصحح الخطأ في موسيقى شعره . ولكن الشاعر الحديث تخل عن هذه النمطية . وهذا التخل ليس بالأمر الجين . ولابد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها ؛ لأن الحس الإيقاعى شرط مهم في الشعر العربى

والسبب الثانى في عدم فهم الناس لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث هو تعود القارئ على الاستمارة الواضحة التى تقوم على المغارة المباشرة بين حالتين .

فابو نعام يقول في معركة ( عمورية ) :

يا يسوم وقعة عمورية اتعصرفت  
منك المنى حقلاً ممسولة الحلب

فالتشبيه هنا مباشر وحسى ونابع من محيط القارئ ومن واقع ظروفه . وهذا ما يجعله سهلاً ويسير الفهم ، فتطرب له النفس . أما في الشعر الحديث فلننا نقرأ في موقف مماثل ، في يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية قول السياب<sup>(١٣)</sup> :

بشراك في وهران أصداه صور  
سيزيف ألقى عنه صبه الدهور  
واستقبل الشمس على الأطلس

فالسياب استخدم أسطورة ( سيزيف ) اليونانية . وهى أصلاً قصة تدل على عبث جهود الإنسان في الدنيا ؛ فسيزيف يحكم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل ، فإذا بلغ القمة تدرجرت إلى أسفل ، فيستأنف دفع الصخرة رافعاً أياها إلى الجبل ليحدث له ماحدث في السابق ، وهكذا إلى الأبد ؛ فهو رمز لى عبثية الجهد المبذول في الحياة الدنيا . ولكنها أيضاً رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس . ولكن السياب ينسج الأسطورة نسجاً عصرياً يتفق مع حالة الانتصار التى حققها الشعب الجزائرى . وسيجد القارئ نشوة كبيرة عندما يرى تحول العبثية إلى انتصار ، وعندما يرى انتقال الانسان من حال الهزيمة إلى حال النصر ، وعندما يرى الموروث القديم يترجم إلى إنجاز عصري في أرض المعركة وعلى وجه القصيدة . ولا يغفل الصورة وجمالها إلا عدم فهم القارئ للأسطورة الأصلية .

#### ٣ - الصورة :

أخذت الصورة في الشعر الحديث دوراً رئيسياً في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعرى . وانتقلت من كونها طرفاً من أطراف التشبيه بقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن ، إلى أن أصبحت هى نفسها حالة شعرية تتبع من أعمالها المعاني المرححة من الشاعر والمتخيلة من القارئ ، لما في الصورة من دقة شعورى فائض . ولنتفان بين صورتين إحداهما قديمة والأخرى حديثة . يقول النابغة النخعي<sup>(١٤)</sup> :

كأنك شمس والملوك كواكب  
إذا ظهرت لم يبدُ سمن كوكب

وهى صورة أوتشبه استمد الشاعر عناصره من الحياة الخارجية ؛ فهو معنى استعير وأدخل إلى القصيدة .

طباعنا . والدليل على ذلك أننا إذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب في وقتنا ، فنقول الشاعر :

إن بالشعوب النوى دون سلع  
لتنبئنا منه ما يبطل

فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التي نغمة طاب في الذوق ، وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق .

\*\*\*

الشعر الحديث إذن يعود بالشعر العربي إلى سالف عهده التليد من حيث تحرير القصيدة من النمطية العروضية الثابتة ، إلى الإيقاع الشعري النابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة ، حيث تعتمد موسيقى الوزن على إيقاع التفعيلة الحرة ، مع إيقاع اللغة وما يجعله من تشكيل في مرتبط بالافكار وإيقاعها ، إضافة إلى إيقاع الصور واتساعها داخل القصيدة في شمولها متنوع . والشاعر المجيد هو الذي يتجنب في إبداع علاقات متجاوبة بين هذه العناصر ، فترقى قصيدته حيث تل إلى مستوى الإبداع في حين يسقط كثير من الشعراء المحذلين ؛ لأنهم لم يفهموا من العملية الشعرية غير ظاهرها وشكلياتها فحسب ، فيجاء شعرهم ربما لأفكار ذهنية في جبل متعاقبة لا يربط بينها رابط ، ولو لعبنا بترتيبها لما تغيرت حالتها . وهذا ما يجعلنا نواجه سبيلاً من القصائد المخففة . والقضية ترجع أساساً إلى الشاعر نفسه ؛ فهناك الشاعر المجيد الذي سبر الشعر وعرفه حق المعرفة ، والملاحى الذي دخل إلى ملكة الشعر متطفلاً عليها . والأمير كما قال ابن رشيق في العمدة<sup>(٢٠)</sup> ( ١١٧ / ١ ) : « إن عمل الشعر على الحقائق به أشد من نقل الصخر ، وإن الشعر كالبحر ؛ أهون ما يكون على الجاهل ، أهول ما يكون على العالم . وإن أتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته » .

ويعود هذا العرض المام لمشكلة تلذوق الشعر الحديث وعواقتها نأت إلى عرضنا الرئيسي وهو محاولة الولوج إلى أصناف قصيدة حديثة . وقد اخترت لهذا الغرض قصيدة ( الخروج ) لصالح عبد الصبور . والذي أرجوه هو ألا يتأخر إلى الزمن آتئى أسعى لشرح القصيدة ؛ فهذا ليس مدافياً ؛ فلنا لؤم أن القصيدة الجيدة لا تسمح بشرح واحد لها ، بل تتعدد شروحاتها بعدد قرائها ، وتظل تقدم من المعاني والأنيعة ما يتجدد مع كل ذهن يطور أبوابها . وهذا شعر التنتي ، يشرحه فطاحل اللغة كإبن جني ، وكبار الشعراء كالمرى ، وغيرهم من أهل المعرفة كالمكبري والبرقوقي ، ومع ذلك نقرأ اليوم شعره تنتمس فيه معاني ما خطررت على بال أحد من أولئك . وهذا هو سر خلود الشعر وبقائه . ولا يخلد الشعر إلا ماله من القدرة على المعطاء والتجدد ما يضمن له البقاء حياً على مر السنين ، بعد زوال

خاصة . ولذلك فقد لجأ الشعراء المحفثون إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى ، تلك التي تحفها الأفكار والصور والنغمات ، مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر . وهي موسيقى لا تخص الشعر الحديث وحده ، بل هي ماثلة في كل شعر جيد . ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره ، وهي فيه مهمة بدرجة أساسية ، وذلك لتخليه عن جانب كبير من إيقاع البحر والروى .

وإيقاع اللغة له أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث . ومن حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل ؛ وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية ، وله فيها أهمية عضوية ؛ إذ بدونها تعطل اللغة .

ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات ؛ فيه تعتمد المعاني . ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لماننا عددها وتنوعها .

والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمثنى . وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات ، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع في كل كلمة ، أحدهما ذهني والآخر فني . وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقفاً نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقى . ولذلك قال محمد حوزن عبد الروبوف<sup>(٢١)</sup> : « إن الشعر العربي ليس بحاجة إلى القافية ، لما في اللغة العربية من إيقاع يسد مسداه . ومن المؤكد أن الشعر العربي قد ارتبط بالإيقاع المنغم الذي يقوم على الإنشاد . وقد أشار النبطي إلى ذلك في كتابه المنع . كما أن ابن فارس جمع بين الإيقاع والعروض فقال : « لا فرق بين صنعة العروض وصناعة الإيقاع »<sup>(٢٢)</sup> .

ومن ذلك بيت حسان بن ثابت<sup>(٢٣)</sup> :

تغن بالشعر إما كنت قائله  
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

والخطبة يقول<sup>(٢٤)</sup> :

فلم أشتم لك حباً ولكن  
حدوت به حيث يستمع الحداء

وفي ذلك يقول المرزبان في الموشح ص ٣٧ : « كانت العرب تزن الشعر بالإنشاد » . وهذا الارتباط الوثيق بين الشعر والإنشاد هو ما يجعل بعض القصائد تلذاتها غير موزونة ، مثل قصيدة عبيد بن الأبرص ( أفر من أهله ملوحب ) ، وقصائد أخرى ذكرها بعض الكتاب مثل ميمية المرقش ، وغيرها من القصائد التي تعرضنا لها في بحث سابق<sup>(٢٥)</sup> .

ولقد تنبه لذلك مسكويه ( ج ١ ) : « نظريات الشعر عند العرب ص ٦٧ » حيث قال « إن القوم يمجرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن . ولأننا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يجسن في

لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إلى مدينته ( أو ما سيصبح مدينته ) ؛ والرسول لا يطرح أثقاله وإنما يحملها معه وهي ( الرسالة ) ؛ ولا يدفن سره وإنما يمشي ويعلنه . وسوف نتضح المفارقة فيما يأتي من مقاطع .

\*\*\*

أنسل تحت بابها بابل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على ظلمة الصحراء  
وظهرها الكتم

الشاعر محاصر ومطارد ؛ فهو لكي يخرج يحتاج إلى أن يسئل في الظلام من تحت الباب . وهو أن يصبح معه أهدأ ؛ لأنه لا يأمن الدليل ؛ فالدليل نفسه من نتاج العصر . ووحشة الصحراء وتشابه مسالكها وخطورتها ما تحفبه أخف عليه وأرحم به وفي هذا عودة للفطرة ؛ فها الصحراء إلا الفطرة . وقد صارت الآن مأواه مثلاً صارت السماء والنجوم مليه . وهو على عكس حال الرسول الذي كان يأمن الدليل ، ويعرف وجهة مساره ، والذي لم يكن ظهر طريقه كتموا ؛ فنهاية معروفة لديه . هذا في حين يعيش الشاعر حالة خوف وتوجس . وهو بلا هوية ؛ فظلمة الصحراء متشابهة ، والحل المعصري غير مأمون ( لا آمن الدليل ) .

\*\*\*

أخرج كالتيتم

لم أختير واحدا من الصحاب  
لكي يفدني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفس الظيفة  
ولم أأفد في الفرائص صاحب يسئل الطلاب  
فليس من يطلقى سوى أنا القديم

تبرز المفارقة هنا بوضوح ؛ فالرسول ( ﷺ ) يمثل الحقيقة ، في حين يمثل الشاعر ظل الحقيقة . فهو كالتيتم وليس بيتاً ، في حين أن الرسول يتيتم . وهو لا يختير واحداً من الصحاب لكي يفديه ؛ لأنه لا صاحب له ؛ فهو يسئل من بينهم هاربا ، وهو لا يأمن الدليل ، في حين كان للرسول صاحب صديق صليبي ، يفديه بنفسه ، ويدافع عنه الشر . وصالح يريد قتل نفسه لأنها ثقيلة ؛ والرسول لا يريد ذلك ، لأن لديه رسالة يسعى لإبلاغها ؛ فهو لا يريد من ماضيه ، وإنما ينهض لاستقبله . أما الشاعر فما زال يسرب ويمحاول الانسلاخ من كل شيء ( المدينة . الصحاب . العيش . السر . الدليل ) . والشاعر لم يفاضل في الفرائص صاحباً يسئل عنه طلبه ؛ لأن من يطلبه من المسير تضليله وهو نفسه ( وأنا القديم ) ، وليس من سبيل للخلاص من أنا القديم إلا قتلها بالصحراء الموحشة والعراء الباردة . فهو إذن يطلب الفناء سيلاً للخلاص ، في حين يطلب الرسول البقاء طريقاً للجهد . والشاعر هنا في حال انهزام ، ولم يكن الرسول كذلك ، بل كان مقيلاً على النصر .

ظروفه وملابساته . فإن كان فوق ظروفه وملابساته يقى ، وإن كان محكوماً بها زال معها .

ولقصيدة ( الخروج ) من الأسباب الفنية ما يكفل لها البقاء ، وما يجعلها حية على مر السنين . هي لذلك تصلح لأن تكون نموذجاً نعرضه ونطبق عليه بعض تصوراتنا لوظيفة الشعر .

ولعنوان القصيدة دور عضوي فيها . وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة . ولكي نتمكن من التفاعل مع القصيدة أرجو أن نستحضر في أذهاننا قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية ، وبكامل ظروفها الروحية والنفسية ؛ وذلك لأن القصيدة مبنية على ( مفارقة ) تاريخية بين طرفين يمثلان قطبين متقابلين يكتمان حركة القصيدة . وسيوضح ذلك في أثناء تحليلنا لبعض مضامينها . فالشاعر يقول ( ١ ) :

أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطرحاً أثقال عيش الأليم

فيها ونحت الثوب قد حلت سري

دفنت بيابها ثم اشتملت بالساه والنجوم

الشاعر يعلن الخروج من ( مدينة ) صفاتها أنها مدينته وأنها موطنه وأنها قديمة . والقادم هنا لا يشير إلى عصر الإنسان الزمني ، ولكنه أبعد من ذلك . ولابد أنه استمد شيئاً من المعنى الفلسفي للقدم هو أعمق من مجرد عدد السنين . والمدينة غير القرية . والحادث في زمانها هذا أن الناس والمتفنيين خاصة يخرجون من قراهم ويتجهون إلى المدينة . ولكن شاعرنا يخرج من مدينته ويمحاول الانسلاخ منها ؛ فهو مثل ( عيشه الأليم ) . والتضخيم في كلمة ( مطرحاً ) يدل على العناء الذي يلقاه لكي يحقق هذا الانسلاخ . وهو يحاول أن يدفن سره بيابها ، مثلاً يحاول طرح عيشه فيها . إذن فهو يحاول الانسلاخ من ( حياة ) ويمحاول التخلص من ( سر ) . ونلاحظ هنا أن المصريين يقصدون بالسر ( الروح ) ، فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله ( أخذ سره ) . وصر صلاح عبد الصبور سر مفروض عليه ، بدليل أنه أت من خارجه ، فهو يعمل تحت الثوب ، ومن ثم يدفنه بياب المدينة . ولو كان السر من داخله لما حمله بل تحرك معه . ولهذا دلالة . فلذا ربطنا هذا بالمدنية القديمة ، وبمحاولة التخلص من العيش الأليم ، أدركنا أن الشاعر يقصد حياة العصر المادي ، والخروج هو محاولة الانتكاش منها والعودة إلى ( الفطرة ) . ولا أحد يشتمل بها إلا يخرج ( يشتمل بالساه والنجوم ) ؛ وهو الإنسان لحظة ولادته ، حيث يبط إلى الدنيا عارياً ، أو الإنسان في مبدأ نشأته حيث العراء ، قبل وصول الإنسان إلى حضارة اللباس . وهذه محاولة من الشاعر للتجرد من حياة فرقت عليه ، ولكن يعود إلى فطرته . وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة ؛ فالرسول ( ﷺ ) لا يخرج وإنما يهاجر ، وهو

وتطابق (أنا القديم) مع (موتني القديم) بما فيه من تحمل وانحسار . إن التركة التي تنقل كاهله ، تحول حياته إلى واقع انهمازي يسمى إلى الخلاص منه . وهو يصورها مفارقة لحال الهجرة وما فيها من عز وانتصار ؛ إذ ليس في عالم الشاعر غير المفارقة والذل . وهذا ما جعله يحاول الانسلاخ من هذا (العيش الأليم) ، لأن العودة إلى هذا العيش هي الخطيئة والإثم وهذا ما جعله يقول :

حجارة أكون لو نظرت للوراء .  
حجارة أصبح أرى رجوع .

\*\*\*

وهذه إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السلام وقومه ، حيث قال الله لنبيه لوط فأفسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا أمرأك إته مصيها ما أصابهم إن موعدهم الصبح اليس الصبح بغير . فلما جاء أمرنا جعلنا عليها سفاهلها وأسطرنا عليها حجارة من سجيل منضود . مسومة عند ربك وما هي من الظالمين بعبدة<sup>(٣٧)</sup> .

فالذي يلتفت إلى الوراء هو الضال وهو الأثم ، ويجزؤه أن يكون حجارة أو رجوما . والشاعر يكرر المعنى ويؤكد ، ليعمق الصورة في نفسه وفي نفس قارئه ، على نحو يشد من عزمه ، كي لا يعود إلى ما خلفه وراءه . ولقد بلغت براعة الشاعر في تمثيل قصة لوط ميلفا جعل الحدث يتحرك في النفس ، حتى إن القارئ ليكاد ينطق كلمة (سدم) وهو يقرأ هذين البيتين . فالشاعر قد استحضرها في نفس القارئ وفرضها عليه دون أن يكتفي ، وذلك لتطابق وزنها ونغمتها مع كلمة (رجوم) ، ثم لتمثل الحدث في تضاعيف الكلمات .

وسدم هي مدينة قوم لوط ، تلك المدينة القديرة الأثمة فكان إثم المدينة (أو المدنية) التي أحكمت وثاق الشاعر حتى أوشكت أن تخفقه ، يتكرر ليستعيد ما لقوم لوط من خطايا . وليس للشاعر إلا أن يربوب منها ، فيسرى لبيل ، (أنسل تحت بابها لبيل) ؛ وهذا هو سبيل النجاة . ويجرد الالتفات بقى النهاية . ولكن المفارقة تظل معنا ، فلوط في مأمن لأن ربه قد حمه ، وفيه يقول الرسول (ﷺ) : درجة الله على لوط ؛ لقد كان يأوي إلى ركن شديد<sup>(٣٨)</sup> . أي إلى الله . أما الشاعر فأين له بالأمان وهو مازال أتما .

\*\*\*

سوخى إذ في الرمل سيقان التمد  
لا تضيئ نحو مهجري تشلتك الجسيم  
وانطلق مصابيح الساء

\*\*\*

إنه يطلب من مصابيح الساء أن تنطق لأنها من الليل ، وهو

لا يأمن الليل . ثم إن اشتعال المصابيح يفوت عليه نعمة الاشتعال بالظلماء ، ومن ثم يبعده عن (السطرة) . وفي هذا المقطع تبرز لنا كلمة (المهجر) لأول مرة في القصيدة وهذا يمثل غمرا للرمز عند الشاعر ، يمثل لنا ابتئاض الأمل في قصيدته ، حيث تأخذ الصورة في التجلي والتجسد على مفهوم (الهجرة) . ونلاحظ هنا أن معنى القصيدة تفتتح بين أيدينا كلها تقدمنا في القراءة ؛ فما كان غامض الدلالة في أول القصيدة أخذ يفسر نفسه الآن . وبذلك يكون التركيب الفني في القصيدة مترابلا ترايبلا عضويا ، وثيقا بحيث إننا لو ألغينا منها بيتا أو مقطعا لاختل المعنى عندئذ . وهذا ما يجعلها قصيدة (الحالة الفنية الكاملة) . (والخروج) على هذا المفهوم هو (الهجرة) ؛ والعودة هي الخطيئة . ولنتأمل قوله :

(سوخى إذ في الرمل سيقان التمد) .

ولنربط بين سوخي وسيقان . ويتجل معناهما بوضوح حين نستبدل بهما احتمالات لفظية أخرى ، مثل غوصي بدلا من سوخي ؛ فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول «غوصي» والوزن واحد . ولكن الشاعر أراد ما تحمله كلمة (ساخ) من إيحاء بالخسف ، وهو ما حدث لقوم لوط (ورد في القاموس : والأرض بهم سَوَخَتْ أي انخفضت) . كما أن ورود «سيقان» بدلا من «قوائم» أو «ساق» إنما هو لإفادة التعدد والطول خاصة أن المقطع الطويل (قان) أعطى للكلمة اعتدادا في صدادها النحسي ، أحدث أثرا كبيرا للمعنى ولويسيقى الوزن . كل هذا إضافة إلى تكرار حرف السين في الكلمتين .

كي لا ترى سوانح الألام  
ثياب السوداء

تجبري كغلبك الحبيء يا صحراء  
ولتنسقي آلام رحلتك  
تذكاري ما أطرحت من آلام  
حتى يشق جسمي السقيم  
إن عذاب رحلي طهارني  
والموت في الصحراء بعش المقيم .

\*\*\*

هكذا تنمو الصورة عند الشاعر ؛ فهو أولاً (يشتمل بالساء والنجوم) ، ثم هو ثانيا يطلب (إطفاء مصابيح الساء) ليتحقق له أخيراً العودة الكاملة إلى الطبيعة فتصبح (ثياب سوداء) . وهو لا يريد لهذه الثياب أن تتعري بأن تعرض للضياء ، وذلك لكي يتمكن من التوجه إلى الصحراء بالاتصاف الجريء ؛ تجبري كغلبك الحبيء يا صحراء . يقول هذا لأنه أثم ، ولأنه جاء ليكثر عن أثمه . وليس إلى ذلك من سبيل إلا أن يظهره عذاب هذه الرحلة بما فيه من الألم . وليس في البشر أحد إلا وهو وارد على العذاب قبل أن يصل إلى النجاة والمصدر قوله تعالى : وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا . ثم ننجي

القاضلة ؛ فالطريق إليها هو الاستماتة ، واللوت من أجلها حياة ، على معنى كلمة أب بكر رضى الله عنه : «اطلبوا الموت تروهب لكم الحياة» . ثم إن الحياة في ظل الإثم ما هي سوى موت حقيقى . وإذا عكسا المعادلة خرجنا باطل الشعرى الأمل . أوليست الحقيقة كما شرحها ابن القيم في قوله : (الدنيا منام ، والنميش فيها حلم ، والموت بقطعة ؟ هذه هي الحقيقة ، والحقيقة الشعرية خاصة . والخروج إذن هو الخلاص ، والاتسلاخ هو بداية الطريق . ولكن إلى أين ؟ إلى :

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة

ليست صحوًا فقط ولكنها صحو يزخر بالأضواء . ما أجمل كلمة (يزخر) هنا على الرغم من جلاقة حروفها ! ولكن الشاعر وظفها توظيفًا جميلًا وجملته . وهذا مصداق لرأى عبد القاهر الجرجاني في أن البلاغة في النظم وليست في اللفظ وحده ، أو المعنى وحده .

وتأملوا معي البيت الثانى ، وهو من أبدع أنواع البلاغة الحديثة . فالشمس تشرق في أعز لحظات مجليها وهو وقت الظهور . وإشراقها هذا دائم وثابت ، ثبت معه وقته ، لأن الوقت مرتبط بالشمس ، فصار الظهور ثابتًا ، فلا هو يشارك الشمس ولا الشمس تفارقه. لقد صارت الحياة ظهراً دائماً ، أى ضياء دائماً لا يزول .

ولكن هل تحققت هذه المدينة ؟ يقول الشاعر :

أواء يا مدنيّ المتيرة  
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءها  
مدينة الرؤى التى تجمّع ضوءها  
هل أنت وهم وأهم تقطعت به السبل ؟  
أم أنت حق ؟  
أم أنت حق ؟

\*\*\*

من الواضح في هذه الحاققة أن الشاعر ينشد مدينة الرسول (ﷺ) مدينة الوحي والنصر والعزة . مدينة الهجرة التى تمثل انبثاق الضياء وانتصار الحق . إنه ينشدها وينشد التوجه إليها . يطلب تحقيقها ، هذا التحقق المثالى الذى يتبادل الشاعر هل هو وهم وأهم وحلم شاعر أو هو حق . هل يستحق على يديه أو على يدى جيله أو يظل أمانة لشاعر حالم يفتنّها في نفوس أمته إلى أن تتحرك لتحقيقها وتحصيلها من فكرة شعرية إلى حقيقة عصرية .

والشاعر هنا يكشف عن رمزه ويعلم من سره ، بعد أن تجاوز زمان الوهم ووقف على باب الحقيقة ، حيث المدينة المتيرة التى تشرب الضياء وتجمّع الضياء . إنها مدينة الرؤى ؛ مدينة الحلم ؛ مدينة الهجرة ؛ وهى الحقيقة ؛ واللوت فيها حياة . وهذا يعيدنا

الذين انتقوا ونذر الظالمين فيها جيشاء ، (٧١ ، ٧٢ ، سورة مريم) . والضمائر في الآية تعود على النار .

إن الشاعر يقدم نفسه طامعاً للعذاب كي يسلم ؛ ولا يريد أن يكون من الظالمين الذين وعدوا بالعذاب المقيم . وهو في مقابل ذلك ينشد البعث المقيم من خلال الموت في الصحراء .

وفى قوله (سوانح الألم) إشارة إلى أسطورة عربية قديمة ، حيث إن مفرداً (سانح) ، والسانح من الطير ما مر بك عن يمينك فأولاك يساره . والعرب يتشامعون منه . وفيه ينسب إلى الأعرشى قوله (٧٤) :

لبيى على طير ستبح نحوسه وأشام طير الزاجرين سنيحها

والسوانح عند الشاعر ليست سوى المدينة القديمة التى ما زالت تطارد على الرغم من انسلخه منها وتجرده من كل ما له بها صلة . ولكنها تظل هاجساً مشوّ وما لا يجد الشاعر منه مفراً إلا بأن يفوض في أعماق الظلام .

أما قوله : (والموت في الصحراء بعث المقيم) فهو إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق الذى يحرق نفسه إذا شاب كي يخرج من رماده من جديد ليحيى حياة جديدة في الصحراء .

والآيات في هذا المقطع تكاد تكون ترجمة عصرية لآيات المتنّى التى يقول فيها :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى فؤادى في غشاه من نبال  
فصرت إذ أصابتنى سهام تكسرت النصال على النصال  
وهان فبا أهالى بالرزايا لأنى ما انتصت بأن أهبال

فكلامها يصف حاله البائسة ، ويتحنن إلى نفسه ، ويقرر أنه لا يبحث عن الراحة ، بل هو يبحث عن شيء أكبر من ذلك . غير أن عبد الصبور أفاد من الموروث الأسطورى في هذا المقطع لتصوير حاله ، ثم لرسم طريق النجاة . وعبد الصبور ينسل انسلالاً ، أما المتنّى فإنه يهجم بهجوماً ، وذلك لفارق الحال بين عصريين من تاريخ أمّنا ، أحدهما ماجد والآخر مهزوم . وعبد الصبور أتم ، وهو بحاجة إلى تكثير ذنبه وذنوب أمته ، أما أبو الطيب فلا ذنب له غير طلب مجد لم تيسر مسالكه .

\*\*\*

ويقول الشاعر متجهاً نحو الذروة في بناء قصيدته :  
لومت غشت ما أشاء في المدينة المتيرة

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء  
والشمس لا تفارق الظهيرة

\*\*\*

أخذ الشاعر الآن يعيد بعض القيم الإنسانية لمدينته

إلى القصيدة من جديد ، حيث تشكل عناصرها تشكلاً جديداً .

إن معنى الشاعر المارقة لمعان الهجرة ، بما في ذلك عنوان القصيدة وأول كلمة فيها (أخرج) ، وعدم اتصافه للدليل ولا للمصاحب الذي يقف به هنا ؛ فليس هناك أبو بكر أو عل وهو هارب من نفسه ، يتشد الميامن في الصحراء . كل ذلك يؤكد المارقة التامة بين حاله وحال الرسول ؛ أي بين ما هو فيه وبين ما كان محمد (ﷺ) مقبلاً عليه . فهو في ضلال وعمد في هدى ؛ وهو مهزوم في داخل نفسه ومحمد موعود بالنصر ؛ وهو مطارد من نفسه ومن الآخرين من كل شيء ، ومحمد مطارد من الأشرار فحسب ؛ لكن الأخبار كانوا ينتظرونه بالزغاريد ورسول الله تولى إلى ركن شديد هو الله ؛ أما هو فيأوى إلى صحراء تشابه طلعتها وظهرها كثر . وهذه هي صورة مصرتها بكل تأكيد ، حيث لا ظل لنا إلا مثالية تاريخية نظل ننشدها دون أن نبلغها . ولذلك فإن الشاعر يختم قصيدته بأجمل مقاطعها حيناً يخاطب روح الهجرة النبوية بأبهى صورها فيقول ، عاقداً مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة وبدايتها :

(لومت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة) ، في مقابل (أخرج من مدنتي ، من موطني القديم) . فهو إذن يدخل بدلاً من أن يخرج ؛ لأن الموت دخول ؛ دخول في الكفن ؛ وفي حيلة أخرى ؛ دخول في البقاء أو في (البقعة) كما يقول ابن القيم . ويقول الشاعر :

(مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء) ، في مقابل (أنسل تحت بابها بابل) ، ويقول (والشمس لا تفرق الظهيرة) ، في مقابل (لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء) .

ويقول : (أواه يا مدنتي المنيرة) ؛ فهو يطلبها ويتادها ، في مقابل قوله في المقطع الأول : (مطرحة أفتال عيشي الأليم) . ويقول : (مدينة الرؤى التي تشرب ضوما) كأنه يقصد الوحي الذي كان يتزل على الرسول في المدينة . وقد شبه الله الوحي بالنور إذ قال : (فالدليل أمنا به وهزروه ونصروه واتبوا النور الذي أنزل معك أولئك هم المفلحون) ، (١٥٧) ، (الأعراف) . وقال : (ويا أيها الناس قد جاءكم بهرمان من ربكم وأنزلنا إليكم نوراً مبيناً) (١٧٤) ، (النساء) ، وغيرهما من الآيات .

ويقول الشاعر :

(مدينة الرؤى التي تنج ضوما)

وهذه هي مدينة الرسول ، تلك التي تشرب نوراً ، وتنج نورا . تتلقى الآية اليوم وتحوها إلى اليرموك والقادسية غداً ، بانفاعة حضارية جبارة .

وهذا هو مطلب الشاعر ؛ صورة تصوريا ، ولوحى به إلهاء ، ولم يطلقه خطابة بكلام مجلجل . وهذه واحدة من وسائل التعبير الشعرى وطرقه ، بجانب ما للشعر من طرائق أخر ، سلكها

شعراء كثيرون ؛ لكل شاعر منهجه وأسلوبه . والشعر يعدُّ إما يقال - كما يقول ابن سينا - «لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تمذ به نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للعبج فقط» .

إذن فلنكتفِ بتلوق القصيدة لا بد أن ندرك أن للشعر نفخة تجعل القصيدة عبثورة كأشد النساء غيرة وحماسة ؛ فهي لا تسلم قيادها إلا لأن صدق في حبه لها ، وأخلص في ذلك ، وأتاهما من أهم أبوابها وهو باب اللغة ، أو الإيقاع أو الصورة ، مفردة أو مركبة . عندئذ يسجد القصيدة تفتتح أمامه ، بأسطة يدنيا له . فإن لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب أو أحدها بإخلاص ومعرفة ، فمتدبر نقول له إن القصيدة قد أخفقت في أن تبلغ مستوى الجودة - إذ إن القصيدة هي - كما يقول ريتشاردز - تجربة لفقارء من نوع جيد . وهذا يشمل الشعر بعامته ، في القديم وفي الحديث .

ولا يتسع المجال الآن كي أقدم بعرض كل الجوانب الفنية في هذه القصيدة ، بخاصة ما يتصل بالبنية اللغوية فيها ، لاسيما أن صلاح عبد الصبور لغة متميزة تستحق الوقوف عندها ، والتفصيل فيها . وقد أشرت إلى شيء يسير من ذلك في عرض كلامي ، إلا أن التحليل انحصر في استخدام صلاح عبد الصبور للموروث الثقافي ، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامي المنجد ، كما حدث مع قصة الهجرة النبوية الشريفة ، حيث برزت قدرة الشاعر على تجسيد معانيها بأسلوب إيحائي وتصوري حديث ، ليصور عن طريقها حال الأمة اليوم ، وتطلعاتها للغد . وربما كان أروع ما فيه هو هدوء وانسيابه وبساطته . وهذه البساطة هي سمة في صلاح عبد الصبور (رحمه الله) مسلوكاً وإبداعاً .

وقبل أن أختم كلامي هذا أود أن أشير ولو سريعاً إلى جانب الموسيقى في هذه القصيدة . وهي مبنية على بحر الرجز (مستعلن) ، ولكن الشاعر استمر كل ما يمكن وروده في هذا الوزن من زخافات ، وفيه وزنه متنوعاً وخلفاً ، حتى إن القارئ ليلكح يظن أن القصيدة من الشعر المتثور . ولكنه يدرك تماسك الوزن بعد أن يترك نفسه تتساق مع القصيدة ، فيمتلك عندئذ إيقاع القصيدة المنحى على السهولة واللين وفي وزنها وفي كلماتها وفي صورها وتشبيهاتها ، حتى ليحس كأنها التدى يتقطر من بين أوراق الشجر . وبخاصة الوزن السهل هذه هي إحدى خصائص عبد الصبور في شعره بعامته . وهو كثيراً ما يعتمد على بحري الرجز والتدراك بتفعيلته (فعلن) ؛ فمعظم شعره عليها . ويظن البعض أن شعره متثور ، مع أنه لم يكتب شعراً متثوراً قط ، ولكن ببساطة الوزن هي السبب في هذا الظن ، مثلاً أنها - في رأيي - هي السبب في تمكن عبد الصبور من الشعر المسرحي ، وذلك لحاجة هذا النوع من الشعر إلى وزن حركي رشيق مثل أوزان صلاح عبد الصبور .



## الهوامش

- (١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٣ . دار الأمانة بيروت ١٩٧١ م .
- (٢) ابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ دار الفكر (بدون تاريخ) .
- (٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٤ .
- (٤) شعر زميرين أبي سلمى ، صنية الأعلام الششمري - ٣٤ تحقيق فخر الدين قبازة . المكتبة العربية ، حلب ١٩٧٠ م .
- (٥) الباقلائي : إعجاز القرآن ، ٥٤ ، تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ م ( ط ٤ ) .
- (٦) ابن عبد ربه : العقد الفرزد ٢٥٤/٣ تحقيق أحمد أسين وآخرون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٢ م .
- (٧) حازم القرطاجني : مباح البذاء ومراج الأدياء ، تحقيق محمد الحبيب بن المحرومة ، دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ م .
- (٨) مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ٣٣٩ ، مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٩ م .
- (٩) راجع Jung : The Portable Jung, ed. J. Campbell. Penguin Books 1982 .
- (١٠) راجع المبرد : الكامل ٥٤٨/٧ تحقيق زكي مبارك . مكتبة البياي الحلبي القاهرة ١٩٣٦ م .
- (١١) قصائد بدر شاكر السياب . انتصارها أوديس . دار الآداب . بيروت ١٩٧٧ م .
- (١٢) ديوان الثانية ١٠٩ .
- (١٣) راجع المصدر المذكور في هامش ١١ .
- (١٤) ثقافة والأصوات القوية ١٥ مكتبة المحتاجي . القاهرة ١٩٧٧ م .
- (١٥) ابن فارس : الصحاح ٤٦٧ تحقيق السيد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧ م .
- (١٦) الرزائي : الوشح ٣٧ تحقيق عبد الدين الخطيب . للطبعة السلفية القاهرة ١٣٨٥ هـ ( ط ٢ ) .
- (١٧) ديوان الخطبة ٥٥ بيروت .
- (١٨) عنوانه : ( تحري الأوزان في الشعر القديم ) . مجلة ( الدارة ) ، الرياض ، رجب ١٤٠٧ هـ .
- (١٩) مصطفى جزوي : نظريات الشعر عند العرب . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ م .
- (٢٠) ابن رشيق : الصفة . تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد . دار الجبل ، بيروت ١٩٧٢ م ( ط ٤ ) .
- (٢١) ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ م .
- (٢٢) سورة هود ٨١-٨٣ .
- (٢٣) تفسير ابن كثير ، سورة هود ، آية ٨٣ .
- (٢٤) أحمد بن جعفر بن شاذان : أدب الوزراء . تحقيق عبد الله الغلامي ( باب السائح والبارح ) ١١٢ ( لم يطبع بعد ) .



خالد سعيد

## الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات دراسة في مسرح "فرقة الحكواتي"

الطريق التي قطعها روجيه عساف ، بين مسرحية جولدنو « أركان خادم السيدين » ، التي قدمها بالفرنسية عام ١٩٦٢ ، ومسرحية « أيام الحيام » ( ١٩٨٢ - ١٩٨٣ ) مروراً بـ « انتظار جودو » لبيكيت ، « والمفتش العام » لجوجول ، ثم « مجدلون » حتى « كارت بلاتش » و « إزار » في مطلع السبعينيات ، طريق طويلة حقا ! ويمكن اعتبار هذه الطريق تلخيصاً لمسار بالغ الدلالة في الثقافة العربية منذ اكتشاف الغرب والدخول في طقس محاكاته ، حتى وضع قيمه وأشكاله وموقف المحاكاة نفسه موضع تساؤل . وهي على المستوى المسرحي إعادة نظر في أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، والبحث عن الشكل المهي للمعيش الذي يوحد المبدع والموضوع والمتلقي على السواء .

هكذا تبدو أهمية « أيام الحيام » - مهما بلغ تميزها وضاعتها من حيث هي عمل مستقل بذاته - قائمة أولاً في دلالتها التاريخية والقضايا التي تطرحها . ذلك أن المسرحية تقترح إجابات جذرية على مجموعة من الأسئلة الثقافية الأساسية في مجال المسرح ، وتمتد إلى مختلف فنون التعبير ، كما تبلور عدداً من التلمعات المفوية ، وتطرح بدورها أسئلة حول علاقة الفنان بجمهوره وعجمته إجمالاً .

وقد عالج روجيه عساف بعضاً من هذه الأسئلة والمواقف معالجة نظرية في مقالات وحوارات<sup>(١)</sup> ، غير أن هذا العمل « أيام الحيام » ، إضافة إلى « من حكايات ٣٦ » هو ما ينبغي أن يعتمد المقاربة هذه الأسئلة والتفكرات ؛ لأنه يشكل الاختيار الملموس لقابليتها للتحقق ، باعتباره حصيلة جهد جماعي ، وتفاعل بين الفرقة والمحيط . لذلك أعرض في القسم الأول من هذه المقالة ، المسرحية بوصفها عملاً محدداً ، لأتمكن في القسم الثاني ، واستناداً إلى هذا العرض ، من الكلام على القضايا التي تطرحها ، والمسار الذي تفتحه .

الحكواتي . فيما شاهدناه على الخشبة هو الاحتفال الأخير من سلسلة احتفالات تتم عادة في المسرح الطبيعي<sup>(٢)</sup> للجماعة . الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة هي بمثابة مرجع للمسرحية . غير أن هذه الممارسة الاحتفالية تستند بدورها إلى

مسرحية « أيام الحيام » كما شاهدناها على الخشبة ( مسرح سينيا أورلي ببيروت ، ٢٤ آب ١٩٨٣ ) هي خلاصة فنية إشارية لمرحلة سابقة مرت بها المسرحية ذاتها ، ولحظة نضج واستقرار لنص حتى نام بشكل في سياق الممارسة الحياتية<sup>(٣)</sup> الفنية للفرقة

« لغة » لتجربة اجتماعية يتم تلخيصها واستعادتها عبر « الممارسة الاحتفالية » ، فإن هذه التجربة تشمل في الوقت نفسه إعادة إحياء لغة أو « موروث حكائي غتالي » ، وتنظم في صورة بنائية هي واحدة من صور الذاكرة الجماعية . ومعنى هذا أنه في المستوى « ب » يعاد فتح مفردات ( بمعنى وحدات مكونة ) الذاكرة الجماعية أو الموروث الحكائي - الغتالي المشترك على التجربة الحاضرة ، ويعاد - من ثم - إنتاج هذا الموروث وقد اختزن تجارب الحاضر متفاعلة مع تجارب الماضي .

ويمكن تبسيط هذه العلاقة الصاعدة المحاطة كالتالي :

في المستوى « أ » ( المسرحية ) ↑ لغة متكاملة ، جذورها أو مرجعها التجربة في « ب »

في المستوى « ب » ↓ تجريبية في الحاضر ، جذورها ( ممارسة احتفالية ) أو مرجعها للغة في « ج » ( وهي بدورها سوف تعيد إنتاج اللغة التي ولدتها ) .

في المستوى « ج » ↑ لغة قوامها عناصر مرجعها ( الموروث التعبيري ) التجربة في « د »

في المستوى « د » ( الجماعة ) ↑ التجربة على المستوى المعيش في تجاربها ونظم حياتها ( المباشر ) .

هذه العلاقة بين المستويات هي التي تعطي لكل إشارة على المسرح منزلة الرمزي ، فبما تحفظ ( أي الإشارة ) ترجمتها وحيوية ارتباطها بالتجربة .

هكذا لا بد لي ، لدى عرض مسرحية « أيام الخيام » ، من التمييز بين المستويين : « أ » و « ب » ، « حيز فاعلية الفقرة » .

( أ ) المسرحية بما هي نص متكامل ، أو المستوى الإشاري ، وهو نص كتابي .

( ب ) المسرحية بما هي نص حي نام ، أو الممارسة الحياتية الاحتفالية في إطار الجماعة ، وهو نص شفوي .

### أ - المسرحية بما هي نص متكامل :

أعني بالنص المتكامل هنا النص الذي اكتمل تشكله في صورة بعد أن عرف مرحلة نمو وتكامل . إنه « حركة بلغت نقطة ختامها » بحسب تعريف الجمالي « لوسيو باروسون » للشكل<sup>(١)</sup> . واكتمال النص ، في هذه المسرحية ، شأن للملحة ، هو الوصول إلى نقطة الكتابة ، بعد تضج الشفوي واستقراره ، بما تعنيه الكتابة وتاريخها من تثبيت للشكل ، ودجيمته ، وتاريخ ، وتحول إلى صورة قابلة للانتقال ( زمنيًا ومكانيًا ) ، وللافتصال عن قائلها ، بل بما تمثله من سلطة وسحرية ، كما سوف نرى في القسم الثاني من هذه الدراسة .

مرجع ثان هو الموروث التعبيري الشفوي والإيمائي والطقوسي ، الذي يشكل مفردات الذاكرة الجماعية<sup>(٢)</sup> أو عناصرها ، هذه العناصر هي التي تختزن التجارب التاريخية .

نص المسرحية إذن يستقي من أشكال نصوص تقوم بدور الجذور . هكذا يكون نص المسرحية كلاً مبنياً من سلسلة نصوص ومرجع أعدها بدءاً من النص الأخير الذي وصلنا :

( أ ) « نص متكامل » بلغت صيغته أو صورته مرحلة الكتابة ، هو نص المسرحية كما عرضت على المسرح .

( ب ) « نص حي » في حالة نمو ، هو الذي يتكون ويتطور ويتكامل عبر الممارسة الحياتية الاحتفالية ، وهو نص شفوي حكائي .

( ج ) « مفردات الذاكرة الجماعية » وهي عناصر شفوية متحركة . إنها الموروث الشعبي المكون من حكايات وأمثال وتقاليد وصيغ تعبيرية وأغنيات .

( د ) مرجع هذه المستويات الثلاثة ، أي تجارب الجماعة في تاريخ منظور يتصل عضواً ببعضها .

وسوف نرى أن الموقف الذي تنطلق منه « فرقة الحكواتي » يجعل النص في المستوى ( ب ) أساساً في عملها ، وهذا تكاد أهميته تتوقى أهمية « النص المتكامل » في المستوى ( أ ) غير أن خصوصية عمل الفرقة وإمنازيمه وريادته تقوم في العلاقة الصاعدة المحاطة بين المستويات الثلاثة الأولى للنص ، دون إلغاء أي منها . ففي الكتابة المألوفة ( الفردية ) للمسرح أو غيره ، يتم الانتقال مباشرة من المستوى « د » ( التجربة ) إلى المستوى « أ » ( النص المتكامل ) . وفي بعض الحالات يتم الانتقال المباشر من المستوى « ج » ( مكونات الذاكرة المشتركة كما يصفها روجيه عساف ) إلى المستوى « أ » . وخصوصية عمل الفرقة تقوم على دورها في المستوى « ب » ( أي الممارسة الحياتية الاحتفالية ) ، وهو ما تتميز عنه الكتابة الفردية أو تعمله أو تحتجزه . بذلك تقوم الفرقة بدور وسيط للتفاعل بين مفردات ( أو مكونات ) الذاكرة الجماعية والذاكرات الفردية . ذلك أن مفردات الذاكرة الجماعية قابلة للتداخل في عناصر مختلفة ، قابلة للتضيق ، أو فقدان الترابط ، ومن ثم فقدان الدلالة التاريخية ، كما أنها قابلة للتشكل وفق منظورات متباينة ، بحيث توظف في اتجاهات قد تبلغ حد التناقض .

والفرقة بوصفها وسيطاً من داخل البيت نفسها ، تعمل على تسريع التألف بين مفردات الذاكرة لتنمو في اتجاه صورة أو شكل دال يتحقق فيه التفاعل والإضمار المتبادل بين الماضي والحاضر ، بحيث تتبادر رؤية الماضي في ضوء الحاضر ، والحاضر في ضوء الماضي .

من هنا فإنه إذا كانت « المسرحية » شكلاً تعبيرياً مكتملاً ، أو

في الصورة التي تشكل فيها نص المسرحية تميز مساحتين :

١ - مساحة الحكيم (مهم الحضور) .

٢ - مساحة الحكواتية (الممثلين) .

موسيقى أليفة جدا (انتخبت خصيصا للألفة لا للتفريب) تخرج بخليط الحكايات . لا كواليس (كواليس المكان المسرحي التقليدي صارت مجرد مستودعات مؤقتة لقطع الديكور) ، لا ستارة . ولا نسيم الطرقات الثلاث تعلن البداية ، ولا يغينا الظلام (ليقتب زمتا الحاضر الحى) ، ولا يسطم الضوء على الخشبة (ليخلو زمتها وحده الحاضر) لأن زمن المسرحية امتداد لزمتنا ، ومرة قابلة للاختراق ذهبا وإيابا . لا علامة للبداية إلا عبارة الترحيب (بحين يفترض أنهم الزوار) . المسرحية مفتوحة (يفترض أن تحيى لحظة كثيفة دينامية في سياق متصل ، أو شريحة من حياتنا نسقت داخل إطار) . ولا (يفترض أن) تنتهى مع التصفيق (لولا ظروف بيروت الأمنية) . والخلاصة لأدوات خفية للساحر .

هكذا وجدنا أنفسنا جزءا من المسرحية أو امتداداً لها ، وحكاية موازية لحكاياتنا . والواقع أن بناء المسرحية وسوعية ارتباطها بمرجعها يفترض مثل هذا التداخل ؛ وقد تحقق الافتراض .

#### ٢ - مساحة الحكواتية

قرارة الديكور : في المكان التقليدي المسمى خشبة ، والمخصص عادة للمسرحية ، تجتمعت ضلقات نوافذ وأبواب قديمة وسلام ، وكراس صغيرة من القش ، وطاولات وجراير (كالفولانت) مياه ، وما يشبه الجدران من قطع التزيين أو الكرتون . ضلقات نوافذ وأبواب خشبية عتيقة طلاء رأينا مثلها مكلما أو مسندا إلى الجدران ونحن نمبر طريق البشري أو الأوزاعي ، وتذكرنا بصور نقلتها الصحف لنساء ورجال يحملون على رؤوسهم الصور والأمتعة ، أو السيارات يتكلس فيها ما أمكن حلة من جنى العمر في حركة الزوج أو الترف الجنوى نحو بيروت .

والديكور إن صحت التسمية ، أشلاء بيوت ، أشلاء قرية ، بقايا قرى هدمت . يقف بعضها إلى جانب بعض كأنها شواهد عالم ينهار ، أو ضويرة جسيبة لعالم الحاضرين . وحركة تنفير الديكور أمام المشاهدين ، والقطع البسيطة للمتلة ، وهشاشة البناء وقابليته للخلخلة - كل ذلك كان (أكثر من مسألة تقتشف مسرحي . إنها إشارة مرجعها قرى اقتلعت أو هي مرشحة للاقتلاع) ، ومُحل من أشلائها ما أمكن حله . إنها رمز لعصر التهجير والشرذم واقتلاع الشعوب وتحولها إلى أفراد وشراذم وكميات ومشكلات .

تدخل في عناصر الديكور لوحات زيتية (بانوهات) تمثل صورا من الماضي : بيت دابو خليل ، ومنظر الحقل وشجرة الزيتون . نلاحظ التناقض الحاد بين هذه اللوحات بالوانها الساطعة وتناقصها ، وأشلاء البيوت القبراء التي تصلت ألوانها وتآكلت

هذا علماً بأن صيغة المسرحية تقترض تداخلاً بين المساحتين ، وتعد زمتها واحداً ، وإضاءتها واحدة ، والجدار الرابع ، بكل ما يعنيه ، غالباً . لكن هذا التداخل لم يتحقق في هذا المستوى إلا بشكل رمزي إجمالي : كجلوس الحكواتية في مقاعد الحضور ، وتوجيه الخطاب المباشر إلى الحضور باعتبارهم زواراً ، وتقديم التين المجفف للضيافة . (من قبل ذلك ما اجتته الفرق في مسرحية ومن حكايات ١٩٣٦) إذ توزع الحكواتية بين الحضور يرون هم فرداً فرداً تفاصيل وقمت عام ١٩٣٦<sup>(١)</sup> .

#### ١ - مساحة الحضور (أو الصالة في ضوء المسرحية) .

سيطر جو أليف على صالة سينما دأوري، حيث عرضت المسرحية (٢٤ آب/ ١٩٨٣) ، فمدت الدخول لجميع المشاهدين حلقات تدوير الحديث ، وتبادل أطراف حكايات . في السهرة الأولى كانوا من اهتمامات متقاربة ، ووسط واحد هو الوسط الثقافي (الحكواتية) لمدينة تنهض كل عام من الانقراض ، وتكتسب بتوالي المحن وتقلص مساحات الحركة وفرص اللقاء صفات خاصة . مدينة صارت مهداً وبيتاً وفردوساً موجوداً - مفقوداً ، لا يتوقف البحث عنه ، في الذاكرة وفي الحلم ، على الرغم من استمرار التمزق وانحيار يونويات كثيرة بينها يوتوبيا المتفنين ؛ مدينة يتوحد فيها اليومي والمعيرو ، الشخصي والخاص ، وتعايش فيها القضايا العامة الكبرى ، على مستوى صميمي .

من شطرى المدينة أقبل الحاضرون ، يومذاك ، بدوا لحنى شاذج من دأري جابره الذي نجا من المذبحة التي نفلهاها الإسرائيليون في القرى الجنوبية ، كما تصور في نهاية المسرحية . أشبههم بأبي جابر الذي نجا ولكنه كان مصموقا ببول النجاة . غير أن رسيما ما ، شوقا خفرا لاستحضار زمن مدمر ، وإلحاحا تزييم الأشلاء ، كان يشكل لحمة اللقاء . وألا ما الذي جلب هذا الجمهور للاقتفاء ليلا في جو متوتر عشية اندلاع أحداث آب/ ١٩٨٣ ؟ كان لقاء للتذكر واستعادة اللحمة عن طريق للمة الحكايات التي مشت فوقها الجيوش وسدنة العنف . (هل كان ما رأيت حقا ؟ أم أن المسرحية نتجت في الامتداد إلى الصالة ؟ هل قرأت الصالة في ضوء المسرحية ، أم أن المسرحية جاءت تقصرنا عن الرؤية ؟)

في الصالة ؛ الإضاءة موزعة بالتساوي ، على الخشبة والجمهور . الأحاديث تعتمد بين حكايات الفرق (أو ما كان يعرف بالممثلين) وحكايات المدينة (الحضور النوعي) . بعض الحضور على الخشبة ، بعض الحكواتية في مقاعد الحضور ،

**وفصل ثلث :** مسرحه ملجأ في قرية «الحمام» التي صمرت وأفرغت من أهلها . وضمن هذا الفصل متصل بالإطار الزمني للفصل الأول .

الزمن في القصص لا يتحرك تسلسلياً (وفق ترتيب الأحداث أو من السبب إلى النتيجة) إلا ضمن الحكاية الواحدة . وتوالى الحكايات بتخصص لعللين أساسيين : إما التماثل ومن ثم التداخي ، وإما افتتاح الحكاية على أزمنة ماضية ، وحكايات تشكل الخلفية والجلور (التحرك من النتيجة إلى السبب) .

وإلى جانب الافتتاح على أزمنة ماضية تتجه تقنية الحكايات ، هناك افتتاحات على أماكن أخرى في الزمن نفسه ، بحيث يتم الإلحاح على التواقيت بين أوضاع متناقضة ظاهرياً ، واحدة جوهرياً . ففي الفصل الثالث تتواقت لوحتان أساسيتان مختلفتان مكانياً ومع ذلك يقوم بينهما التجاور حيناً والتقاطع حيناً آخر .

وهما :

١- لوحة المستنق في الملجأ تحت القصف ، ثم سوقهم إلى القتل .

٢- لوحة المهجرين الذين بشرت علاقاتهم مع الأرض والعمل والعائلة .

في البداية تجرى إضامة المكانين ، في وقت واحد ، ويمثل كل منهما جانباً من الخشبة ؛ وفي النهاية يتقاطع ويتداخل امتداد اللوحة الأولى ممثلاً بأبي جابر ، المعمر الوحيد الذي نجى من القتل وجاء يروي الحكاية ، بامتداد اللوحة الثانية وفرونها الفاجعة ، ممثلاً بالحاج محمد الذي يسمع بسقوط الحمام ، وقتل الشيوخ وفاق البحر ، فيدخل البحر وهو يرجع «حدادية» المطلع «يا حلاص العيس سلم لي عمل أمي ... أربع منازل عرب ...»

هذه الافتتاحات ليست جمالية مجانية ، بل هي دلالية . إنها تمثل حالة الحصار الوجودي والمأزق الذي يعيشه الجنوى : إما البقاء في القرية والخضوع لما حدث في اللوحة الأولى ، وإما التهجير وانقطاع الجلور . هذا المأزق هو ذروة الحكايات ، ومنه تنفتح الاحتمالات ، والاحتمال الذي ينتاره الحاج محمد ماشياً في البحر هو واحد من كثير .

تؤطر الحكايات ، في البدء والختام ، أغنيتان كل منهما وحدوية والتسمية مأخوذة من كلمة «حداء» ؛ لأن الحدايات تبدأ بشدة الحداي (يا حلاص العيس ... يا حلاص الركبان ...) . والحدوليات من الأغاني المعروفة «بالقرانيات» نسبة إلى الفراق ، حيث المفارقة يحمل الحداي المسافر سلاماً إلى الغائب أو وصية (.. ولا يفتنى ارتباط جو الفراقيات بالحكايات التي تقدها المسرحية .

طلأها . فالألوان الساطعة تمثل الماضي القردوسي كما يتوهج خلال الخنين وفي أحلام المودة . وهي تناقض بإشرافها الأزقة الضيقة الممتدة ، والأحياء المزدهجة الخائفة ، التي يعيش فيها المهجرون ، وعملها الديكور تمثيلاً أميناً . ثم إن الذكريات تمثل هنا باللوحة المرسومة (هل هناك ذكرى لم تنسها الحلم) ، في حين يمثل الحاضر المعيش بقطع عينية مجسمة ، مأخوذة فعلاً من أحياء المهجرين .

**قراءة العنوان :** ليس من قبيل المصادفة ، إذن ، أن تحمل المسرحية اسم «الحمام» ، القرية الحدودية التي دمرها الإسرائيليون وأفرغوها من سكانها بالقتل والتدمير والتهجير . هذا إذا تسانينا الدلالة اللغوية ، الحرفية والتاريخية ، لكلمة «الحمام» وزمن الخنيمت وكل ما يجرسه في الذاكرة . فحكايات المسرحية وقائع معيشة رواها مهجرون من قرى في جنوب لبنان (الحمام ، العباسية ، برعشيت ، بصر ، البطية ، النعمية ، أرثون ، عدلون ، عيناتا ، تينين ، كفر تينيت ، عيترون ، حازين) . إنها حكايات من عالم واحد تدور حول مأس متشابهة .

حكايات عنوانها «أيام الحمام» (هل التسمية مأخوذة من أيام العرب) ؟ . وأيامه ! تسمية بالغة الدلالة في هذا المقام ؛ فأيام العرب كانت بمثابة تاريخ حياة الجماعة ؛ كانت تاريخاً يمشى وعامساً داخل كل وحدة جماعية ، أمام كل خيمة ، وحيثاً حلا السهر . وأيامه جمع لا يحدد عدد ؛ فهو جمع مفتوح على احتمالات العدد جميعها . وأيامه على طولها غير المحدد تنعش يوماً يوماً ، ويقدروا تغيد التوالى تغيد للتقطع الزمني . وأيامه أجزاء زمنية ، ومحارب عينة معيشة ، ومفردات شخصية ، منها يتكون نص الذاكرة الجماعية ، تماماً كما يتبلور ألسنا سياتق تاريخي يبنى بحكايات جزئية ، فتتألف هذه الجزئيات أو الوحدات ، أي المقدرات الشخصية الحية ، في نص أو سياتق تاريخي دال . وهكذا نرى كيف تتم عمليات تهجير الشعوب ، ومحاولات تدمير لغتها ، وخنق أغنيتها ، وتقليص تطلعاتها إلى بدائيات المعيش .

**إطار المسرحية :** يصعد أفراد فرقة الحكوات إلى الخشبة ويروحون بالزوار (المصور) ، متبعين لياقات الترحيب الريفى ، ثم يستمطرون الحمر «أيام زمان» (رزق الله على أيام زمان ...) . على نحو يضع المسرحية في جو الخنين وتذكر أيام التجمع والتعاون والاتصاف بالأرض . لكن على الرغم من البلد بالتذكر ، ومن أسلوب الحكاية الذي يعتمد السرد بصيغة الماضي ، فإن زمن المسرحية الفعل هو الحاضر المستمر ، وإن كان يفتح عبر الحكايات الأساسية على الماضي .

تتوزع الحكايات على فصلين :

**فصل أول :** مسرحه «حي السلم» وإطراره الزمني الحاضر ، حيث يزدهم المهجرون ويتجاور الحكايات .

الأحداث . ويبدو التناقض منذ المشهد الأول : عادات وتقاليدها من بيئة مفتوحة رحبة ، غاموس في لزقة خانقة .

تبادل الأحداث يستحضر الحكايات . وتبدو الحكاية في هذا العالم الخائض المزول عملية وظيفية في حد ذاتها . فالحكاية متفككة ؛ جسر نحو الماضي ؛ نحو شكل آخر من أشكال الاجتماع ؛ جسر يقي خط الرجوع مفتوحا . ونلاحظ أن الحكايات والأخبار التي تروى ، تقدم حياة السريفيين ( الجنويين ) المقتلطين في مأزق المواجهة مع بيئة مسئلة أساسا هنا الريفي المهجر يعانى التمزق والاختراب بعيدا عن فضائه الحيوي وميدان فاعليته وإنتاجه وتحكمه بشروط العيش وامتلاكه لأساليبه وتقنياته ، وقد تمزقت أوصاره وحولت إلى مشكلة .

ينطوى المشهد على ثمان حكايات ذوات مضمون طباقى ، تعرض المعاناة اليومية للمهجرين ، وتصور على عدد من المسائل .

١ - مشكلات الكهرباء والماء ( استغلال خطوط التوتر العامة بلا ضابط ، والتعامل معها كأرض مشاع ) ؛ مشكلات النسييل وطهارة الإبريق ( والأهمية التي تمنح لطحارة الإبريق في مناخ مستنقعي وإطار من الفوضى ، ذات دلالة بالغة ) .

٢ - غربة أرياء المدينة وتباين المواقف منها .

٣ - حكاية الأساء : غربة أسماء للمدينة وغربة أسماء القرية ، ونحو « خشفة » إلى « رانية » .

٤ - حكاية الحاج محمد والحسين إلى القرية والمين والحضرة ، واكتشاف أن زوجته تستقى من « الفضل » - الأنهبوب المكسور - لا من المين .

٥ - سائق القرية جسر بين « ملاجي » و « القرية » وحى المهجرين ؛ جسر بين أفراد العائلة الممزقة .

٦ - حكاية مجلس الجنوب وملايسات التصويض عن البيوت المتضررة .

٧ - صاحب « الواسطة » الذى « قبض » مرارا تعويضا عن الفرقة نفسها .

٨ - حكاية إخراج « أبو خليل » وزوجته من البيت وتدميره .

هذه الحكاية الثامنة ، على أمانتها لمرجعها ، رمز يمثل الحظيرة القصرية من الأرض والبيت وعالم الانتهاء والفعالية ، إلى أحياء المهجرين ، كما يمثل القضية المركزية « انكسار القرية » ، والنجاح الحرة في المسرحية : من البناء إلى الدمار . تبدأ حكاية شخص محدد هو « أبو خليل » لكنها تقوم بدور المدخل من الخاص إلى العام .

الحدادية الأولى تبدأ من منتصفها يقطع وأربع منازل حرب طردهن الواوى ... ، وتقدم هنا كأنها لغز ؛ إذ يروى الحكواتى أنه سأل أمه كيف يطرد الواوى الصغير الحجم وأربعة منازل عرب ؟ وبعد هذا السؤال الذى تحمله « الفراقية » والذى يفرش ظله على المسرحية ، تدخل مباشرة في « حى السلم » بوصفه واحدا من أكبر مصبات الترف الجنوى . ثم في نهاية الفصل الثانى ، وفورة الحكايات ، يبين أن أبو جابر يروى حكاية المجزرة الجماعية التى أودت بمعمرى الحيام وآخر من بقى فيها ، كانت تتداخل الحكاية « بحدادية » المطلق نفسها ، يغنيها الحاج محمد وهو يسلم نفسه للأمواج :

« يا حادى الحيس سلم لي على أمى ... »

السؤال الذى نشرته « الحدادية » على مساحة المسرحية ، والذى شكل إظهارها وتداخل في مدلولاتها لا يجد جوابا إلا في سؤال آخر لحدادية « ندبة » تناقلها سكان « جبل عامل » في تاريخ المعاناة الطويل :

« دخلك يا حادى الركيان ، حرج ج جبل عامل ! » .

وتتردد في نهاية كل مقطع من مقاطعها هذه اللازمة :

« وقل له يا شيخ العربان : ليش بلاك عمتك ؟ » .

بناء المسرحية : الظاهرة التى تلح على المشاهد ( اللبائى والجنوى بخاصة ) هى أن عناصر المسرحية ، من حكايات وأغنيات ومشاهد ، شديدة الأمانة لمراجعها ، كما سبق القول . لكن هذه الأمانة التى نجح نتيجة لانتهاء الفرقة والتصاقها بالعالم الذى تقدمه المسرحية ، لا تحول دون الحفاظ على مسافة الوعى التى تمكن الفنان من الانشطار إلى شاهد ومشهد ، أى مسافة المراقبة ، ومن ثم القدرة على الرؤية التفصيلية والكلية في آن واحد . وهذه الرؤية هى التى تتمثل في كيفية انتظام العناصر داخل المسرحية . فكيف جاء هذا الانتظام والبناء ؟ وما الدلالات التى يولدها ؟

## الفصل الأول

مدخل : « الحدادية » الأولى تضع الحكايات في إطار السؤال .

### ١- مشاهد من حاضر وحى السلم

يتحرك المشهد هنا من الإجمال إلى التفصيل . والتفاصيل تقود إلى التخصيص الذى يستدعى حكاية معينة تفتح على الماضي .

هكذا يبدأ المشهد بنوع من الجلية والحركة الجماعية لتقديم الجو العام : أشخاص يجلسون أمام البيوت المتلاصقة ؛ نساء يتبادلن الكلام من النوافذ ؛ البيت يمتد إلى الشارع ويتصل

## تواليها حركة التناغم رجوعية :

- ١ - اختبار مناهل وكندا الدائم وضيفاتها واحتضانها لأولادها ولأهل القرية . وتفتتح هذه الأخبار على :
- ٢ - قصة زواج أيوب ومناهل ، صورة عن اللقائات العاطفية المفوية .
- ٣ - قصة الزواج تفتتح على قصة التطاور عن الصبايا وهنطارة والتين ونجفيف التين .
- ٤ - داخل قصة الزواج ترد قصة « الكوس » « زلة » (تابع) البيك ، وابن أخته الذي طلب يد مناهل ، والمراك بينه وبين على أيوب .
- ٥ - الحيلة التي دبرها على أيوب والتطاور والشهود لتحقيق الزواج من مناهل .
- ٦ - المرس وكشف الحيلة والتغلب على معارضة الأغ وعلى المتانس .

## الفصل الثاني

مدخل : « دوات » « مساجلات وأغنيات شعبية » قديمة ، وخلصات ذكريات يروها الحكواتية بالتناوب ، تشكل افتتاحية للأيام الأخيرة من حياة « الحليم » ، وانفتاح دروب التهجير ، تسخلها ومضات حكاية تربط هذه الأيام بالماضي ، حين ضرب الطيران « الفرنسي » المنطقة ( ومن يومها صار البيت « مرق » ( عمرا ) ، والأرض غائب (أ) عزيز (أ) . هذه الافتتاحية تنبئ بإيقاع التدمير المتسارع ، وأن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل عند حكايات الماضي ، لأن دمار الحاضر يقتل الحكايات ، كما أن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل أمام الأحداث القرية ، ما لم تكن ذات طبيعة تلخيصية ، أو بمثابة ذروة في ملحمة الدمار .

## ١ - الملجأ

بضمة أشخاص معمرين في الملجأ الأخير في قرية الحليم . أحاديث حول الأرض حائرة بين اليأس والأمل . بعضهم يصر على العتاية بأشجاره ولو كان الإسرايليون سيأخذونها .

يبدأ إيقاع هذه المشهد هادئا ، لكن الأخبار التي تروى تهيء لحركة السقوط السريع وهذا يفترض مشاهد متنوعة متلاحقة ، لا تنقيد بسياق زمني أو وحدة مكانية ؛ إذ يجري الانتقال المتناوب بين الملجأ في « الحليم » وحي المهاجرين ، وأحيانا يجري التناوب بين المكانين :

- ١ - قصة بلدة وحولها التي جم فيها الإسرايليون مائة شاب و« رشوم » ( أطلقوا عليهم الرصاص ) .

## ب - مشاهد بناء البيت ثم دماره .

الحكاية الثامنة في المشهد السابق تفتتح على الماضي عبر عشر حكايات تصور عالم القرية بين فعل البناء والتدمير . البناء في البداية ، ثم تنتهي المشهد حيث انتهى القسم السابق ، أي بدمار البيت . وسوف نرى أن توالي الفعلين هو الحركة الأساسية في إيقاع المسرحية ، ولا سيما الفصل الأول .

تتوالى المشاهد هنا بحركة دورانية التناغمية ، بحيث تفتتح الحكاية على حكاية سابقة لها ، مما يولد حركة اختراق وإضافة لعالم القرية ، على مستوى العمل والعلاقات العامة والسياسية :

- ١ - قصة هجرة « أبو خليل » إلى الكويت وماعاته لجمع المال .
- ٢ - عودة « أبو خليل » وبناء البيت .
- ٣ - قصة البناء تفتتح على قصة « العونة » ، أي التقليد المتبع في التعاون خلال مواسم العمل .
- ٤ - أثناء مشهد « العونة » وأعمال البناء تبدأ قصص : الحاج رشيد والضابط الفرنسي .
- ٥ - القصة السابقة ( الحاج رشيد ) تستدعي قصة الحجة « دلا » وشلويس الدرك .
- ٦ - أثناء « العونة » مشادة بين « مثقال » و « عمود » حول « ضمان » الأرض .
- ٧ - المشادة السابقة تتطور إلى مشادة حول ذبول الانتخبات .
- ٨ - يستدعي جو المشادة قصة قديمة هي قصة « منيرة » والجرة و « خنقة العين » نتيجة رمى « المنشل » على الأرض .
- ٩ - قصة المصالحة التي تنتهي بالذبكة .
- ١٠ - القذائف التي تسقط البيت تضغط ذلك العالم كله ، وتمهدنا إلى عالم المهاجرين حيث بدأت الحكايات .

## ج - مشاهد بناء الأسرة ثم دمارها .

قوام هذه المشاهد حكاية « على أيوب » وموت زوجته والحاجة مناهل ، تحت أنقاض بيها . فيبدأ أن استحضرت حكاية « أبو خليل » وبيته الذي تدمر حيازة على مستوى العمل والعلاقات الاجتماعية والسياسية ، تهيء حكاية « على أيوب » ، المهاجر الآخر ، لتضئ مستوى عاطفيا حيا بالرق والحنان . ويمكن أن نجد في حزن « على أيوب » على رقيقة العمر موازيا للحنن على الأرض رقيقة العمر أيضا . وتستحضر هذه الحكاية عالم القرية على مستوى الحياة الشخصية والعلاقات الأسرية ، وما يتصل بها من عادات ومعتقدات .

وتتألف هذه الحكاية من ستة عناصر ، هي أيضا تتبع في

٢ - قتل « الحكيم » الذي كان لصيقاً بالناس ، يسارع لمساعدتهم .

٣ - قصة « أبو عل » ومقتل ابنه عل .

#### ب - التهجير

- أخبار التهجير تستحضر زمن المهجرين وأحياءهم . تعدد العائلات التي هجرت وتناثر أفرادها قتل في الطريق ، فلم يصل إلا أفراد قلائل .

تصاعد قصص التهجير نحو قصة رئيسية :

- حكاية « الحاج محمد » المهجر الذي يجتث بعيداً عن الأرض ، وتعرض في مشهدين :

١ - « شوفر » (سائق) « الحيام » يصل من القرية إلى ضاحية المهجرين ، « الحاج محمد » يحاول العودة معه فيمنعه ابنه .

٢ - « الحاج محمد » يحاول الغرق في البحر فيقتله ابنه .

ج - عودة إلى مشهد الملجأ وحكايات سريعة من الزمن الماضي ، منها :

- « الحاج أمين » وجيش الإنقاذ واسترجاع « المالكية » .

- قصة « الحاج أمين » ولقيب الشيشكل .

ويقطع هذا المشهد الذي يبلغ لحظة الهدوء :

د - مشهد المسلحين ( الإسرائيليين ) يقتادون الجميع إلى القتل ، ولا ينجو إلا « الحاج جابر » .

هـ - امرأة تروى كيف قتلوا النساء .

و - لقاء حكايتين تتداخلان على المسرح مكانها وزمانها وصوتها . حكايتان تتناقضان ظاهراً وتترابطان دلاليًا :

« الحاج جابر » يخرج من الجزيرة ويدخل إلى حي المهجرين يروي الحكاية .

« الحاج محمد » يدخل في البحر ليموت خارجاً من حي المهجرين بعد سماع الحكاية عن سقوط « الحيام » وفيها هو يستسلم للأمواج يعني « فراقه » هي « حلاوته » المطلق التي شكلت السؤال المنتشر على مدى المسرحية ، بحيث تتقاطع أبيات « الحداوية » مع فقرات الحكاية .

الحاتمة : عندما تلتقي خطوط الحكايات الفاجعة لتتداخل في الذروة ( غرق « الحاج محمد » ) ، تستدعي الحاتم بقرابة ثانية ذات لازمة استهسية ، ترد على السؤال الأول بسؤال ختامي ، مطلقاً :

« دخلك يا حادي الركبان ! عرج ع جبل حامل !

وقل له يا شيخ العريان : ليش بلاك عترة ؟ »

#### إيقاع المسرحية :

اكتمال النص يعني اكتمال الصورة ؛ وهذا مقترن بوضوح الإيقاع واستقراره . ويمكننا الآن - بعد أن استعرضنا أنسام وكيفية انتظامها في البنية العامة - أن نتلمس الإيقاع .

ويتكون إيقاع المسرحية من حركتين أساسيتين متضادتين :

- حركة طويلة ، بنائية ، تنسب إلى زمن الماضي ، وإطرافها الحكاية ؛ ولتسمها (ح) .

- حركة قصيرة ، تلميرية ( تلمر ما بني في الحركة السابقة ) ، وتنسب إلى الحاضر وتقدم بصيغة الخبر ؛ ولتسمها (د) .

- بين الحركتين حركة ثالثة تحمل شيئاً من سماتها : إنها حركة تثبت بالزمن الماضي وما يمثله ، وترميم البقايا .

إنها تختزن لحظة القرار وفصل التحول ، وتشكل خبر المماناة . وهذه الحركة متوسطة الاستداد ؛ ولتسمها (ت) .

كيفية توال الحركة وانتظامها هو الذي يحدد الإيقاع . ويختلف إيقاع الفصل الثاني عن الأول :

في الفصل الأول : تبدأ الحركة الثالثة (ت) ، بأنقاض الماضي أو أنقاض التربة وقد تجملت في حي السلم .

التثبيت بالماضي ومحاولة للمة البقايا ( وهو ما يميز الحركة الثالثة ) يقتضي استحضار حكاية من صور الماضي (ح) هي بناء البيت ؛ وقد رأينا ذلك يقدم في مشاهد طويلة إيجابية ، مشرقة ( تعاون ، روابط ، بناء ) . وتعقب هذه الحركة الثانية (د) ، أي حركة انهيار البيت السريعة .

نعود بعد ذلك إلى حي السلم وعالم التثبيت بالبقايا في حركة (ت) . وهنا تبرز صورة على أبواب الذي يبكي الحاجة مناهل . واستحضار ذكرى مناهل يتم وفق الحركة الثنائية الطويلة (ح) ، حيث مشاهد القرية وعلاقاتها وأفراسها . أما الحركة التلميرية فهي حاضرة تقديراً ، لأنه سبق الإلحاح إليها ، على أساس أن الحاجة مناهل قد قتلت تحت الردم .

هكذا يمكن تلخيص إيقاع الفصل الأول بالشكل التالي :

ت ح د ،

ت ح د .

أما الفصل الثاني : فلا يحفظ بهذا الإيقاع المنظم نفسه ، وإن كان إيقاعه يقوم على الحركات التي مر ذكرها . فالفصل يتنقل نحو النهاية (وإن كانت نهاية مفتوحة ، أو تؤذن ببداية ، لأن المسرحية تترقب عند سؤال) . وهذه الحركة في المنهج النهاية تفرز توتر الإيقاع ومن ثم قصر المقاطع وتناوبها السريع . وهكذا لا تصادف الحركة الطويلة (ح) (وهي



**النفوس - الإيماني - السلوكي المتجسد في أغان وأمثال**  
ورقصات وطقوس وحكايات وصيغ تعبيرية . والناس لا يتناولون هذه التعابير طويلا إلا إذا تجاوزت أصحابها وحدود مناسبتها لتغدو تعبيراً عاماً . مثال على ذلك «الفراقية» التي اختتمت بها المسرحية : هذه «الفراقية» قيلت في مناسبة قديمة ، لكنها تجاوزت تلك المناسبة المحسوبة لتصبح تعبيراً عن حال عامة ، وقابلة لث دلالات جديدة .

وأول مظاهر الممارسة الاجتماعية هو الإصغاء العميق للغة الجماعة وتبنيها في صياغاتها المختلفة ، لا سيما في مناسبات التجمع العفوي ، أو المناسبات الاحتفالية ، ولا أعني بالإصغاء هنا السالطة أو «الفرجة» ، بل الاستقبال الوجداني - الجسدي ، والمشاركة الكاملة بالتواصل والتفاعل ؛ إذ ينبغي ألا نفهم الممارسة الاجتماعية والاحتفالية على أنها مجرد وسيلة لاستقاء نص تغرب جلوره في الذاكرة الشعبية . وهذه للممارسة ذات طبيعة مزدوجة :

هي أولاً **غاية في ذاتها** . إنها طقس انتباه ووحدة في التفكير واللعب والتخييل ، في الفرح والحزن والتأمل ، وليست مجرد آلية نحو للنص .

وثانياً ، بما هي كذلك تؤدي بصورة طبيعية دور قناة للوساطة أو سيرونة من الجزئي المتعدد غير الترابط وغير المتشكّل ، إلى الصورة التي تخزن الكثير من العناصر وقد اكتسبت خصيصاً التحرك من الميثل إلى الرمز ؛ أي أنها بلغت حركة الفن .

هذه الممارسة الاحتفالية هي إطار تتبلور فيه الذاكرة الجماعة في صورة متكاملة ، وتنشأ المسافة اللازمة لرؤية الذات ، أي مسافة المرأة التي يولدها الوعي . هذه المسافة المرأة تسمح بمسرحة الذاكرة ، والوصول بصورتها المتكاملة إلى سلطة الكتابة .

آلية النمو في النص الحي : هي الآلية أو المراحل التي ينمو بموجبها «النص الحي» ، والتي تذكر بآلية نمو اللبنة (اللبننة الطبيعية لا المألة) .

اللقاءات العفوية والاحتفالية ، التي تتوالى ، تكشف نواة النص ، وهذه النواة هي الحكاية التي تستمد غالباً ، ولعلها الحكاية التي تروى بأشكال عدة نتيجة للتحويل والإضافات . ذلك أن المناطق والتجمعات المختلفة تسقط عليها نظراتها أو مشكلاتها . وهذا يعني أنها قابلة لاستيعاب هذه الإضافات ، وأنها تتصل بهم جميعاً مشترك .

وآلية نمو النص انطلاقاً من النواة تتم عبر التكرار . غير أن تكرار الحكاية - النواة هنا - ليس تكراراً محضاً محضاً ؛ إنه تكرار لمناسبة ، وموقف ؛ تكرار يتخلله التعرف والاكتشاف والتخييل .

حكايات الماضي) إلا مرتين ، وبشكل عابر (حكاية الحاج أمين في جيش الإنقاذ) .

يقطب على هذا الفصل إذن حركتان : ١ - حركة التثبيث بالجنود والبقايا (ت) (ما بقي من الأرض ؛ من البيوت ؛ من الأسرة ؛ من العلاقات ؛ من الذكريات ؛ من وهم حرمة النساء والأطفال) . ٢ - هذه الحركة تنبئ للحركة التدميرية أو تنبئ بها لأنها تقدم علماً على شفا الأنبياء . وهكذا تتوالى الحركات التدميرية العنصرية : الإسرائيليون يقتحمون للملجأ ؛ يقتلون المعمرين ؛ النساء يقتلن ؛ أفراد العائلات المهارية يتساقطون على الطريق ؛ القرى تسقط وتفرغ من سكانها .

هذا التوتر في الإيقاع يهيء للضرورة الفاجعة : الخلوج من بحر الموت يحكي الحكاية . والحكاية هي ما تبقى من عالم كامل . وعلى إيقاع هذه الحكاية يدخل الحاج محمد في بحر الموت وإخراج هذا المشهد يستبدل بأموال البحر الحبل ، ويبدو الحاج محمد وهو يتشبث بحبال الموح أو حبال الموت (دائماً كان الحبل هتافاً تعبيراً عن الوصل والقطع في مجالي الحياة والحلب) حتى يمكن القول إن المشهد الأخير ملتصق ، يطعن دلالات الحركات الثلاث .

وهكذا نلخص إيقاع الفصل بالصورة التالية : (لتذكر أن ت = التثبيث بالبقايا ، ح = حكاية البناء في الماضي . د = تدمير) .

ت {  
د {  
ح {  
ت ح د د د د ت ت ت / ت ح د د د د

ويصبح الإيقاع العام للمسرحية :

١ - ت ح د / ت ح د (د)  
٢ - ت ح د / د د د د ت ت ت / ت ح د د د د  
ت {  
د {  
ح {

## ب - المسرحية كنص حي (أو الممارسة الاجتماعية الاحتفالية)

هذا المستوى من مستويات المسرحية يشكل خصوصية الفقرة ، وهو مظهر من مظاهر التحلما بمحيطها (أو تكاملها العفوي داخل البيئة بسبب تدمير روجية عساف) ، بحيث لا تتميز من هذا المحيط إلا بالوعي النوعي ، أي يتصل بميدان إنتاجها الخاص . وميدان إنتاج الفقرة ذاكرة الجماعة ، وتعبيرها عن نفسها ، أي تلك الطبقة من الكلام والتقاليد التي تخزن آثار معتقداتها ونمطياتها ، ووقائع حياتها ومشكلاتها وأحلامها ، وكيفية تملئها في هذه التجارب وتفرغها لها . إنها المخزون

٣ - تتم في المكان الطبيعي للجماعة .

٤ - تتحرك داخل زمن الجماعة .

١ - النص الحى ينمو شغويا :

والنص الحى مشروع متحرك ، لذلك يكون شغويا ، أى فى ما قبل الكتابة . ما قبل الكتابة - حتى لوجدت بعض عناصره - لأنه لم يتبلور فى صورة . والصورة فى إطار مسرحية وأيام الحيام مشروطة بتكامل الذاكرة ، أى بتكامل الحكاية . لذلك فإن النص الحى لا يدون ولا يحفظ أو يتلى ، إنما تعاد صياغته فى كل مرة انطلاقا من «ذاكرة حية» . وأحد الذاكرة الحية بصيصين :

١ - بأنها ما تستدعيه مؤثرات المحاضر وحاجاته استدعاء عفويا ، لقدرة على التعبير أو خلق التماسك أو الممارسة أو التمييز .

٢ - الذاكرة الحية لا تكون محددة ولا مساوية لنفسها ؛ لأن الحاجات المحاضرة والى القائمة تميز صياغتها فى كل مرة .

والنص الحى هو مشروع النص ، الذى لا يقضى من ذاكرة حية ، إذن ، شديد التآثر بقائله ؛ بجسده (هوية وطبقة صوت ، وتعبيرا جسديا ، ومزاجيا) ، ويتجارب قائله الخاصة والعامة ؛ بتقاليد ، وبأسلوب العلم السائد فى هذا المقام أو ذاك ، وبالمستمع ، وبزمن استدعائه (استدعاء النص) ، ومكانه ، وظروف هذا الاستدعاء .

وإذ يتكرر انتقال عناصر النص على ألسنة الناس تنقل هذه العناصر بحمولات تعبر عن النوازح اللاواعية ، وتصور تفاصيل من المستوى المعى ، وتحول العنصر إلى حالة أو إشارة تتكافئ حولها الدلالات .

فى مسرحية وأيام الحيام أمثلة عدة مثل «رمى المندبل» و«كرى المنشل» إلخ . وأتوقف عند مثال «يريق الطيارة» ؛ هناك مكانة الإبريق ، والحرس عليه ، والمجلس الدائم على طهارته ، وامتلائه ، وضرورة تظيفه ، واحتلاله الأسبقية فى قائمة المقنيات التى تحمل عند الحرب . وتحليل هذه المحمولات يكشف ارتباطها الدينية والاجتماعية والزراعية ، ومنها ما تسرب من رواسب مسرحية وصحرأوية ، وما يتصل برموز جنسية ، فضلا عن دلالاتها التاريخية والسياسية . ومنزلة الإبريق هنا مظهر من تاريخ جماعة مرت عليها حطب من التشرد والمطاردة ، وتحملت لديها الضرورات الأولية التى تحمل عند الأرحام .

٢ - النص الحى ينمو فى اتجاه الصوت الجماعى :

الحكاية الشفهية ملكية عامة . ملك لراوى ، أشخاص

هذا التكرار ليس إعادة حرفية لنص أو حكاية ، بل ينتج من الحكايات ، بقدر ما هنالك من الإعادات . وعلى هذا المستوى ، ليس هنالك تذكّر حقيقى ، أى استعادة نسخية (وهو ما تميزه تجارب علماء النفس) ، حتى ليمكن القول إن كل ماض يستعاد هو ماض وحلم ، هو ماض متصور ، أو ماض يروض عن ماض الحاضر . وهذا يجعلنا نميز فى مسرحية وأيام الحيام عالين متناقضين تناقضا حادا : فردوس القرية المفقود ، وجميع إحياء المهجرين .

هكذا يؤدى التكرار الاحتيالى إلى نمو النواة (بالتذكّر والتخيل) ، فتستقبل الإضافات والتعديلات المستمرة ، وتستقطب القصص والأخبار بقوة التشابه أو التكرار ، حتى تندمج تبييرا عن التجارب المعيشة حاضرا قدر تعبيرها عن التجارب الماضية .

الفرقة التى تشكل فئة بسيطة ، والقادرة بوعيا النوعى على الانقسام إلى راء ومرعى ؛ أى على مسرحية الذاكرة ، تتحرك بالمعزى فى اتجاه الكل . وهكذا تنظم الحكايات والأخبار المنفرقة فى أيام الحيام فى عمل على قدر كبير من البنائية . إنها ترسم ، مجموعها ، انكسار عالم القرية عبر إضامة خلفية سطحة للماض ، وفصول هذا الانكسار ، وتجميع الخطام على هاضم عالم المدينة . ولها تألف الجزئيات والأخبار لترسم هذه الحركة الواسعة ، يجترعها خيط شخصى . مهم أولا ، ثم رمزى ، ليتداخل مع لوحة السقوط الأخيرة : الحاج محمد يعانى أوجاع البحر ، والمقلعون يمانقون المصير المجهول .

ويبدو أن هذا المسار من التعدد الفتوح الميعر إلى اللوحة الكلية الشاملة ، يميز الرؤية التاريخية لروحيه صاف وفرقة الحكواتى . ففى المسرحية السابقة ومن حكايات ١٩٦٠ تعرض المشكلات الناتجة من معاهدة وسايكس بيكو بدعا من البوميات : متاعب الشريط الحدودى الذى رسم ؛ البقرة التى تجتاز الشريط ، البائع المختل ، وتأتد الأخبار فى الالتام وكأنها روافد تتلاهى قبل أن تصب فى المجرى العام . ويحدد هذا باتساع الحركة والمساحة المرفية ، وصورة الجموع المتدفقة على الحشبة ، وفى الصورة السينمائية التى تسقط على خلفية المسرح .

مصطلح «النص الحى» : ما يكسب العمل صفة «النص الحى» هو السيرة الخاصة التى تنهض به كبا أشرنا من مرجعه المعى (الوثائقي) ، من نثر الأخبار والمواقف الفردية والذكريات الخصوصية أو المشتركة ، لكن الجزئية المبعثرة ، إلى الذاكرة التاريخية المشكلة فى صورة كلية ومن ثم معرفية .

وتقوم خصوصية هذه السيرة على كونها :

١ - سيرة شغوية تواصلية .

٢ - نموها فى اتجاه الصوت الجماعى .

## ٢

## قضايا تطرحها المسرحية

ربما كان من السابق لأوانه الكلام عن المسألة التي قطعناها فرقة مسرح الحكواتي في ابتدائها عن منطلقات المسرح اليوناني - الأوروبي ومفهوماته وتقاليد، وعن الدرجة التي بلغت في إرساء (أو استعانة) مسرح إسلامي أم عربي . لكننا - بالتأكيد - نستطيع أن نقرر بعض المسائل :

يلاحظ المتابع لأعمال فرقة الحكواتي الأخيرة طرحةً جديداً للفضيتين أساسيتين استقطبتا اعتمام بعض كبار المسرحيين العرب ، ولا سيما المجددين منهم ، منذ أواسط هذا القرن . القضية الأولى هي مشكلة « الإسلام والمسرح » ، وما إذا كان قيام مسرح في الإسلام ممكناً . وقد كان الطابع الغالب على طرح هذه القضية « استثنائياً » ، إذا صح التعبير ؛ لأنه شكل استدراجاً للمسرحيين والباحثين إلى النظر في ظاهرة ثقافية من خلال المعايير والحدود الغربية . ومن أهم النقاط التي أثارت بصدده هذه القضية إشكالات إبداع تراجميديا في عالم لا يحرره مشكلة الحظية<sup>(١)</sup> ، ولا يمكن فيه صراع القدر ، ولا تحدى الآلهة وسرقة معرفتها ، كما ترمز أسطورة بزموتيسوس ، ولا الخروج على الأمة والإجماع (على غرار الخروج على المدينة وقوانينها ، كما فعل في موقف « أنتيغونا » ) .

والقضية الثانية هي مسألة التجديد والأصالة<sup>(٢)</sup> ، التي لم تبعد كثيراً عن الوقت التوفيقي القديم . ويتلخص هذا الموقف في إرادة التأصل في التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، سواء كانت كلاسيكية أو ملحمية برشنية ، أو تنسب إلى الاختراعات الإبداعية الجديدة . وتربط هذه القضية بمسألة الهوية وتوحيدها ، دون التخلي عن مكتسبات أو « إنجازات » التحديث . وإذا اعتبرنا ما يكتبه روجيه عصف ويصرح به وجدنا أنه يرفض هذا التحديث وهذا التوفيق<sup>(٣)</sup> ، فالمرح الذي هو خطب الجماعة الاحتفالي لا يكون إلا انتباهاً من طبيعة حياتها .

ويمكن القول إن المسرح الغربي لم يعد مرجعاً لفرضية الحكواتي . ولا هي تستمد معايير منه ، وهي نجد نفسها خارج منطلقاته وغاياته ، وتبعد إنتاجها إلى مراجع مغايرة تماماً ، بل يعلن روجيه عصف<sup>(٤)</sup> أنه انتهى من المدح الإبداعية أو إبداع أشكال مسرحية جديدة ، وهذه المسألة لا يقرها ، بالطبع ، تصريح مها جاء حاسباً قاطعاً . ولعل الملاحظات الآتية حول فرقة الحكواتي يصفها ظاهرة مسرحية ، أن تلتقي ضوءاً يسهم في جلاء هذه الأسطة .

من الممثل الكاهن إلى الحكواتي المؤرخ .

يقوم مسرح الحكواتي على السرد بذل التشخيص (أو للحاكة بالأفصال) أي على الحكاية . ومع أن للمسرحية

كثيرون يروونها ، يخترقون شخصياتها لحظة ، أو يعدلون اختراع التفاصيل لوقائعها ، أشخاص كثيرون يدخلون في الحكاية ثم يخرجون تاركين بصماتهم ، ظاهرين هواجس الحاضر وأحلامه فوق وقائع الماضي . وهكذا إذ يدخلوا الناس أفراداً أو جماعات يخترقون فيها ذكرياتهم وتوازهم وتجاربهم ، لتتواصل فيها بينا وتتفاعل بمزيج آليّة النمو للمعنى ، تستظم الاختيار في حكاية ، والحكايات في سياق تاريخي (لا يمتد تاريخ الوقائع وثائقها ، بل بمعنى التاريخ للغيان العام ، ما كان في مستوى الوقائع وما كان في مستوى التنازع والأحلام) . هذا التفاعل بين مختلف العناصر يسقط بعضها منها أو يحوره ، في حين يظل البعض الآخر في المركز . وهكذا ينضج الخاص إلى العام ، والجزئي إلى القانون ، دون تغييب الجزئي ، أو إقصاء الخاص نكهته الشخصية .

## ٣ - تتم هذه السيرة في المكان الطبيعي للجماعة :

أي في الوسط الذي أنتج الاختيار والحكايات ؛ لأن النمو الطبيعي للحكايات يتم في تربتها الأصلية ؛ ولأن الاختلالات وسائر المفادات مرتبطة عضواً بالبيئة ، بمشكلاتها وتقاليدها وطقوسها والعناصر الطبيعية أو الأزمان التي تكسر هذه التقاليد أو تخترقها وتولد الحركة .

المكان الطبيعي هو امتداد لفضاء الجماعة العمل - الاجتماعي ، والثقافي - الديني . في هذا المكان لا تسمة في الاحتمال إلى فاعل ومشاهد ، أي لا يتميز مساحة للمعرض ومساحة للمشفر . هنا ينبغي كل تغييب لزمن الحاضرين ، وكل تغريب أو استيعاب . هنا الحكواتي والمعكي له حالتان ممكنتان لكل فرد ، لأن النص لا يزال جزءاً من قائله . ومع بلوغ النص نضجه ، وامتلاك قدرته على أن يقوم بذاته (أي اكتمال الصورة وولوج مستوى الكتابة) يصبح الانتقال إلى المسرح المصطنع (الثقيل) ممكناً .

## ٤ - تتم سيرة النمو داخل زمن الجماعة :

فالنص يولد وينمو وينضج في لحظات لقائه ، أي في زمن مفتوح وفضاء علم . وقائع النص تنسب إلى ماضي الجماعة أو حاضرها . وهي وقائع متبادلة جداً ، وتنسب إلى مراحل مختلفة .

أما زمن النص فهو زمن السوصي المتأصل في هذه الوقائع ، الرابط بينها ؛ وهو وحى حاضر بالضرورة ، ولا يستطيع أن يخرج عن مناهج الحساسة العامة إزاء حالة أو قضية أو ظاهرة . وبما أن هذا الوحي المتخلل جام ، أو تسهم فيه الجماعة بتوالي الحكايات والمفادات ، يمكن القول إن زمن هذا النص هو زمن الجماعة .

سعد الله ونوس ، حالة ، والحكاية أطروحة الكتاب الذي يشخصه الحكوان . وإذا كان هذا التواتر يتم بين مستويين ، تاريخي بعيد ، ومباشر يجانكي الحاضر ، فإن الحكوان المورخ هنا ، ( وإن يكن دوره تلميحاً ) جاء عاملة لفتح نص الحكاية على الميث ، وإقامة مواجهة بين التاريخ للتخييل والحاضر المباشر .

والحكاية في مسرح فرقة الحكوان هي أطروحة الناس ؛ كيفية رؤيتهم للوأنهم ؛ لأن الحكاية هنا منسوجة من أحداث الجماعة . إنها خزان الشكل الآخر أو التصور للوجود ؛ الشكل الذي ينه التذكر - التخييل - الحلم - المرآة . إنها الخيمرة التي تحفظ لزمان آت ، خيمرة الشراكة القصوى - وحدة الذكرى ووحدة الحلم .

واقتراب الحكوان من الدور وابتعاده عنه دون الانعاش فيه ، ليوصل السرد ، يمنع هذا الإيحاء القاتل للذات . الحكوان في مسرحية أيام الحلم يقدم الحكاية بوصفها فعل تذكر ؛ بوصفها علاقة بين أنا - وهو ؛ فهو في هذا المسرح غير منفصل عن الحكاية ، وليس شخصية من خارجها . الحكاية هنا هي صورة الأنا الماضية في تواصلها مع الأنا الحاضرة . وإذا كانت الأنا الماضية هي الشاهد فإن الحكوان ( أو الأنا الحاضرة ) ليس مجرد شاهد .

ومشكلة أعمال « الأنا » و « الهو - الآخر » ، أو احتلال الدور للتخييل لذات الممثل ( الأنا ) ، مشكلة عاجلها عدد من كتاب المسرح في أعمالهم على المستوى الأنطولوجي ، بأسلوب « مسرحية داخل المسرحية » . وليس المجال هنا مجال استعراض هذه الأعمال ؛ ولذلك أكتفى بالإشارة إلى مسرحية متميزة للكاتب المصري الراحل محمود دهب بعنوان « إلى الحصاد »<sup>(١٤)</sup> في هذه المسرحية تنهية قريبة لاحتفال بالمواسم احتفالاً طقوسياً له طابع اللعب ، ويمر في الاحتفال تبادل أدوار وتوزيع أدوار . في هذه المسرحية ، يصور الكاتب العلاقات الغريبة بين الممثل ( غير المحترف ) ودوره ، كما يتبع حركة الدخول والخروج في الدور ، وكيف يندو الدور عملاً للربح ، أو عملاً للمهرب أو متنفساً ؛ ويظهر الكاتب في هذه العلاقة نوعاً من لعبة الموت الخطيرة .

وإذا ذهب أحد الأشخاص بعيداً في تفحص دوره ، إلى درجة ضياع سافة الوعي والتميز ، تكون النتيجة قتل إنسان برى . ( أهو الدور يقتل الممثل ؟ أهو يقتل الأنا ؟ )

هذه المسافة ، مسافة الوعي عند ووجه عساف أو فرقة الحكوان ، لا تمنح ، كما في « ليال الحصاد » ، لكنها لا تفصل بين المشاهد والشاهد ، بحيث يصبح الحكوان سلطة الوعي الأولى في المسرحية ، شأن الحكوان عند سعد الله ونوس .

من هنا يمكن القول إن المسرح اليوناني الأوروبي ، حل

اليونانية - الأوروبية ، التي تعتمد مبدأ التشخيص ، تقدم في النتيجة قصصاً ( قصة أوديب . الملك لير ، فاولست ) ، فإن معنى الفصحة هنا غير الحكاية ، حتى لو كانت هذه المسرحيات مأخوذة عن حكايات . كذلك لو حولنا الحكاية إلى عمل مسرحي ، يظل الفارق قائماً .

الحكاية قائمة أساساً على السرد لا التشخيص ؛ أي على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعمل تنصيب الشخصيات ، في حين يحول التشخيص الكلام اللفظي إلى أفعال ، ويجسد الأساه الغائبة .

وفي السرد لا بد من وجود ضميرين متميزين :

( أنا ) المتكلم — يحكي عن — ( هو ) الغائب أو الغائين ولا بد كذلك من زمين متباينين : زمن السرد - الحاضر وزمن الأفعال الموصوفة ( الواقع ) - الماضي .

وفي السرد لا يتم التطابق الكلي بين الضميرين والزمنين ؛ فلا يستغرق أحدهما الآخر . وحتى عندما يلجأ الحكوان إلى تقليد الشخصية المحكي عنها ، فإن دخوله في الدور لا يلبس شخصيته ولا ينفصل عنها . لا بد من انزياح أو إشارة تدل على المسافة ، وتبطل الإيحاء ( كان بطلد رفيع على أحد المراقبين شاهد الشجار وهو يشابه الرجالية ، ويعد وهو على الخشبة يحكي الحكاية ، إلى تناول متديل ووضعه على رأسه ) .

أما في التشخيص فيجب الحقيقي لمصلحة التخييل والمجرد ، ويغدو الكاتب المحي التاريخي ( الممثل ) مجرد متقمص أو حامل للفتاع - الدور<sup>(١٥)</sup> . التشخيص إذن تجسيد ( الهو ) الغائب ، وتغيب ( الأنا ) المتكلم ؛ استحضار زمن وقائع المسرحية ( الماضي ) ، وتعليق الحاضر . زمن الممثل في مسرحية « الأمثلة » ليويسكو<sup>(١٦)</sup> يموت التلميذ كل يوم ، وتقابلاً للزمنية كل يوم منذ أكثر من عشرين سنة على التوالي . زمن الوقائع هنا قابل للتجديد إلى ما لا نهاية ، ويبنى مفضلاً على نفسه ، لا يمكن أن يتداخل في زمن الشاهدين ، بل يلغى زمنهم من طريق الإيحاء .

هذا الإيحاء هو المعيار الفني ، ومقياس نجاح المسرحية بالتصور اليوناني - الأوروبي . وقد بلغ هذا الإيحاء ذروته مع ستانيسلافسكي ، إلى أن جاء برشت ليبنى العمل المسرحي على خرق الإيحاء .

واسطرابداً ، أشير إلى أن سعد الله ونوس ، الخائر برشت ، يعتمد الحكوان ليكون بمثابة المورخ ، أو الجسر بين الماضي والحاضر ، بحيث يقرأ الحاضر في ضوء الماضي ، والماضي في ضوء الحاضر ، يمثل هذا في مسرحيته « مغامرة رأس للملك جابر »<sup>(١٧)</sup> ؛ ففي هذه المسرحية يبنى قتيه على تواتر بارع بين بناء الإيحاء وخرقه ، ثم ينهته وخرقه من جديد . الدور هنا ، عند

يقون شركاء أساسيين في إنتاج هذا النص . فمجرد ترتيب الوقائع ( التي رواها مهاجرون ) ينتج نسفا دالا ينم عن وجهة نظر ، ويقدم رؤية تاريخية .

وظاهرة استعادة الأشياء والعلاقات يكامل تفاصيلها تبدوا هنا ، ويوضح ، دفاعا عن عالم ممزق متروك ، يولاه تدميرا يوميا ( لا يلمني الحرى فقط ، بل يلمني الثقافي والإنساني ) . إنه تدمير يستهدف علاقات الناس وقيمهم وذاكرتهم ، و« يتهدد وحدة الكائن والناس »<sup>(١٦)</sup> ، فضلا عن وجودهم المادي وانتمايتهم إلى أرضهم .

ظاهرة استعادة الأشياء والتفصيلات لا تقتصر على الخط الذي تتحرك فيه فرقة مسرح الحكوان . إنها ظاهرة ثقافية واسعة ، بدأت ملامحها الأولى منذ مطلع السبعينيات في الرواية أولا ، ثم في الشعر والقصة . وظهورها في الشعر تمثل بغلبة التفصيلات غلبة هدئت تحماس القصيدة ، بل القصيدة من حيث هي منظومة واحدة . وفي أواخر السبعينيات كان معظم شعراء العقد يكتبون «اللا - قصيدة -اللا - أسطورة» ، ويسرون في عكس طريق التجريد والتبريز ، يهودون إلى الجسد ، إلى التفصيلات<sup>(١٧)</sup> . . .

وإذا كانت قصائد قليلة قد خرجت من التحدي بينا تاريخي رآو ينهض من جسد الأشياء وعصرها الفكري ( الحديقي أو الأسطوري - الرمزي أو الفلسفي أو السياسي ) فإن بعض الأعمال الروائية أو القصصية قد جعلت من هذه المقاربة ذاتا إنجازا فنيا حقيقيا (وذكر هنا عودة الطائر إلى البحيرة لحليم بركات<sup>(١٨)</sup> ، و« نجمة أحطس » لصنع الله إبراهيم<sup>(١٩)</sup> ، و« الجبل الصغير »<sup>(٢٠)</sup> لإلياس الحوري ) . وطبيعي أن الأعمال القائمة على السرد أكثر تقبلا لهذه التفصيلات ، حتى لتلاحظ أن القصائد التي تبقى هذه التفصيلات لا تستطيع أن تتجنب المقاطع السردية ، بحيث يقدم السرد خطيا ناعما من التبرير .

وها هي فرقة مسرح الحكوان تدفع بالظاهرة نحو مداها الأوسع ، إذ تتناول بنقاها التفصيلات على مستويين :

**أقوى** ، يشمل الأحداث المعيشة ، المترامية ، في إطار جماعة واسعة .

**وعموي** تأوي ، هو ذكريات الناس وموروثاتهم في تعاقبها الزماني ضمن إطار الجماعة نفسها .

فالأشخاص المحدودون المعروفون ( الذين يشتركون في البيئة والزمن والتجربة ) لا يقتضون هنا في حكايات تقتصر على جانب المعاناة الآنية ( أي الاقتلاع ) . صورة الاقتلاع تبرز كاملا الجذور الثقافية في سياق مع البيئة الحاضنة في المدينة ، التي طغى عليها نمط حياة هو خليط من رواسب اللوائفة التجارية ومجتمعات الاستهلاك الغربي . وتبرز هذه الجذور الثقافية في نوعية العلاقة

الروم من مروره بالمرحلة العقلانية ، ظل في منطفة الداعخل يحفظ بطوره السرية والطوقسية ، أي ظل قائما على الإجماع والتأثير والتحكم في انفعالات الجمهور وعوده فعله . وما تزال القضية المسرحية تعمل على رفع المقدرة الإنسانية للعمل المسرحي ، حتى ليكن في ذلك متناقضان : ستاتسلافسكي وآرتو .

#### الحكايات المرجعية واستعادة المميش :

نحن هنا يلزاه نص يفي فيه السياق التاريخي بالمعنى المحدد ، باللمسات الشخصية دون الوصف الإجمالي ، الذي يختصر تجارب الناس الحية في حيلرات مجردة ، وغيب الوقائع الحياتية في أرقام ومجدييات ونشرات إخبار تجميعية . نص يفي بالذاكرة التاريخية بدءا من جسد الواقع ، من حكايات أناس محددين : على أيوب والحاجة متاعل ، الحاج محمد والحاج جابر ، حسين ودلا وسكنة ومنيرة . . . أشخاص ليسوا متجربا ولا تفصيليا ولا مجازا ولا تبسيطيا ولا فنانا أو أبطالا أو مجسدا لأفكار . ومع ذلك ، فإنهم لقسر واقعيتهم ، ولوقوفهم على أرض اليومي الملموس ، يبدون قاندين على النهوض إلى الرمز والإشارة ، ويشيرون أشد حماسا وأغنى دلالة وأبلغ تأثيرا ، أو أكثر إقناعا من الصلاخ والشعارات والتصويرات والصور المسقطه من عليه النظريات ، أو المجردة من تنوع المميش . فالتمازج والصور ، على أهميتها في تكوين وحدات معرفية ، تغيب المميش المحسوس الحار والتنوع تحت سلطة النظرى المجرد . لذلك فإن السياراة التي تخنق حتى المهجرين وتبدو حداثا منسوخا عن اليومي الجزئي ، يساقها الذي ينقل « الزوادة » عن تبقي في القرية إلى من دفعته المطاردة نحو بيروت ، هذه السياراة في الوقت نفسه إشارة ترمز إلى ممزق عالم المهجرين وتشتت الأسرة والتشتت الهائس بالأرض .

بحكم هذه المرجعية نرى المشكلات الفردية وهي تراكم وتتعقد ، وتكرر وتشابه ، وتتسع ناهضة من الفردى إلى العام . وعلم الجوره إلى الأساطير الإيديولوجية والتبسيط النظرى ، لا يفي الحيات أمام نمو النص بحكايات وأخبار قائمة مسبقا . مثل هذا الحيات غير ممكن . وكما يمكن بناء نصوص مختلفة بالمردرات نفسها ، أو نظم حكايات مختلفة في مضمونها بالمتاصر الحكاياتية هينا ، تما لنسق انتظامها الدال ، كذلك يمكن لمتاصر الموروث الحكائي - الفئاسي ، يتفاعلها مع التجارب الحاضرة ، أن تقرأ أقراءات مختلفة ، وأن يؤلف بينها تأليا خاصا ، لتنتج صورة معينة للذاكرة . هذه الصورة شديدة الارتباط بالظروف التي تحكم نظام أو نظامي النص ومشكلاتهم وتطلعاتهم وسائر التجمعات أو الحلفات التي ينمو النص في إطارها ويشاركها أو يجارها . ومن هنا يمكن القول إن أعضاء الفرقة إذ يصغرون بمضى إلى استجابات الناس في التجمعات ، ويعايدون أن ينضموا النص في الإجماع الذي يقدم تصور الجماعة ،

يتحرك عبر السيرة الخاصة للنص إلى الذي تحضن القصة نواته ، يتحرك من الأسرار إلى الذاكرة أو التاريخ ، من الشغوى المابر إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة .

لقد ظل « الأدب » الشعبي ( والأصح التراث التعبيري الشعبي ) يحكم منشئه وعلمية تعبيره وطبيعته هامشيا ، قياسا إلى اللغة السلطوية . كان نوعا من اللغة المقنونة بها خارج سلطة الحكم ومدينة الأدب ، أي خارج الكتابة والتأريخ . ولم يدون هذا الأدب إلا بعد أن مرت عليه عصور . ويمكن توظيفه أو تسليحه . حتى بعد تدوينه لم يمتلك شرعية الكتابة ؛ لأنه ظل خارج قواعدها الصارمة للقدسة ، وخارج أيديولوجيتها ، علما بأن تنشيط الذاكرة الغائبة ، أي تلك التي لم تعد تجالس الناس تعتقد تحيلا . ولم تعد متداولة عفويا ، نوع من تغيب الذاكرة التاريخية التي تنبض بحركة الجماعة ، أو التي تحيّلها الجماعة مشكلاتها . المؤسسات الدينية والسياسية المحافظة تحيل إلى الارتداد إلى هذه الذاكرة الغائبة ارتدادا قديسيا أو تعليميا .

هذا الأدب الشعبي هو الذي انبجست عبره الصور والأحلام الجماعية والمشكلات ، والحساسية العامة في عصر الانحطاط الذي فقد فيه الأدب الرسمي دفعت الحية ، وختخت الضوابط والحدود ومعايير الحكام ( حاة ) الشراء والأدياء . فقد حفل هذا الأدب الشعبي بالأخيلة الفانطاسية ، وقصص الغفر والظلم والجنس ، ولأسبا تصف أهل السلطة وعالم الحرم القراني ، وظل اللغة الخارجة على قوانين الأدب الرسمي ؛ لغة النقد والهجاء والسخرية والتجديف والتخيل الجامع ، وفي الوقت نفسه لغة المزاء . هذا الأدب بنزعه القرآنية يؤرخ حياة الناس ، لكن منظورا إليها من وراء هذا العالم الذي يشكل قاعدة الرؤية . هذه اللغة المحرمة ( بقوة السلطة ) كانت الأكثر استمدادا للتكيف مع حاجيات الناس وتصوير معاناتهم . وفي هذا الأدب الشعبي يصور المنطق القدرى ومنطق الاعتباط والمصادفات . من هنا كان أقدر من التنبؤات وكثير من الأدب الرسمي على التأريخ . وإذا كان المحتوى الاجتماعي النقدي والتصويري « لألف ليلة وليلة » قد بات موضوع تحليل واهتمام ، فإن آثارا شعبية أخرى ما تزال على الإهمال . من الأمثلة على ذلك « بابات » ( أي تمثيلات ) خيال الظل ، التي كانت شبه علمية ، وشائعة في المجالس الشعبية ، ومن أشهرها « بابة » « حرب العمم » التي تتالع الحروب الصليبية في غط فكاهي . وكذلك بابات شمس الدين من فانيال<sup>(٣٦)</sup> ( ٦٤٦ - ١٢٣٨ - ٧١١ هـ ) .

إن خيال الظل نفسه ( وإن كان قد اقتبس عن الشرق الأقصى في أواخر القرن الخامس الهجري - الثاني عشر الميلادي ) قد تطور واكتسب الملامح الفكرية الإسلامية ، واستطاع أن يبدو تمجيذا للرواية الإسلامية لملاعة الكائن بالكون والخالق . وقد

بالأرض وما يتفرع عن ذلك ، وفي العلاقات العائلية والعاطفية ، والعادات والطقوس والممارسات الدينية وأشكال التجمع والتعاون ، كما تبرز في الكلام الذي يحمل ذلك كله صبغا ومفردات ، ولهجة ، وتمايز إقليمية ، وأغنى تحضن التجارب . وإذا رسم المأساة اليومية على مستوى التزام والعماق .

### سقوط المسرح السلطوي ورد الاعتبار إلى الذاكرة التاريخية .

المسرح اليوناني الغربي بوصفه ورثا للاحتضالات الدينية وطقوس الأله ، قد تحول إلى شكل رمزي لمركزية السلطة ومركزية المعرفة .

ولقد ظلت الموضوعات « النبيلة » للمسرح ، التي اختصت بها التراجيديات ، تدور حول الأله والملوك والأبطال ويجترحي المجائث والغرائب .

وأبسط مظاهر سلطوية المسرح هي « الحنطة » . إنها مركز البث ، تؤثر ولا تتأثر . الحركة على الحشبة فاعلة ، وجمهور المشاهدين متغلب . إنها تتحكم بالعواطف كما تتحكم بالمواقف والأحكام ( يمكن مثلا أن تجعل الجمهور يتعاطف مع بطل قتل امرأة تحبه ظليما كعطل ، مهما كانت الملائسات ، أو يقبل ما لا يقبله في الحياة العادية ) .

وقد ظل المكان المسرحي مكانا مصطنعا أو متصلا بإعادة خارجية ، يقام في مكان مفصول عن البيئة ، وتعقد اللقنات فيه في زمان متفصل عن الواقع - كما يقول روجيه صلاف نفسه . وقد واجه المسرحيون الأوروبيون والحرب هذه المشكلة ، وجررت محاولات لإقامة تواصل وتبادل بين الصالة والحشبة ، أو لنقل المكان المسرحي إلى أماكن اللقاء الطبيعية ، كتجربة مسرح المقهى في مصر لتأجي جورج<sup>(٣٧)</sup> ، أو للمسرح الجوال في مصر وموريتانيا<sup>(٣٨)</sup> . غير أن تغيير المكان للمدى لا يغير الموقع السلطوي ، لأسباب أن هذا المسرح ، وتمجيدها المسرح الجوال - تعليمي ، وإن أراد أن يستندج الفلاحين إلى النقاش والتعبير .

وآلية نمو العمل المسرحي في فرقة مسرح الكواكبي ، كما عرضت هنا ، تبين كيف ينهض العمل من المعيش الجماعي إلى الكتابة ، ولا يبدأ بالكتابة ( الفردية ) ليستقل إلى الممارسة . وفي هذه الآلية ينتج إسقاط للمواقف الأيديولوجية على المعيش ، وقرارة هذا المعيش في ضوء الأفكار والتصورات المسبقة . « الفنان » هنا لا يؤلف عن الجماعة ، لا يعبر عنها ؛ لا ينظر إليها ؛ لا « يمثل » ( أي ينوب عنها ) أحلامها وتطلعاتها ، بل يقوم بالعمل على نبوض صورت الناس من المعيش إلى المحور المخزون التعبيري للجماعة ، أو ما كان يعرف بالأدب الشعبي ،

يسمح بتكون اللغة الجماعية ، ومركزية الدول الحديثة بفلايتها القوية وسلطانها الإعلامي ، تمرقل ابتناق موروث كلاسي شعي ، وتقيم ما تبقى منه ، أو تعد إنتاجه على صورة لغتها وأيدولوجيتها . (الألب الشعي في وسائل الإعلام ، أو البرامج المقرض أنها شعية ، أو إعادة إنتاج القولكولور . وتبدو قنوات الاتصال بين المعيش المباشر والحلي وبين مراكز التوجيه وال ضبط مقفلة بل معدومة ، بسبب من السلطوية الإعلامية (بالقوى السيبرناتق) . ذلك أن التواصل قائم بين مراكز الضبط والتوجيه ، والتحرك يتم من هذه المراكز في اتجاه القاعدة عبر الأجهزة المتعددة (البراميج التعليمية ، والمناسج ، وكتابة التاريخ ، والإذاعات ، ولغة التسميه ، وصياغة الخبر ، والتعليقات ، والبراميج التلفزيونية والإذاعية ، والإعلان<sup>(٢٤)</sup> ، وما ينتج من قيم ومفهومات تبدو في ظاهرها تجارية محضة ، ولو حلت ليدا لنا ضمنها السياسي ، والصحافي ، والقوانين ، والشعارات الرسمية) . وهذه جميعها تتكامل وتتكاثر فيما بينها ، وعدوها الأول هو تواصل الناس واجتماعهم وتصورتهم ومبادئهم المعوية ؛ عدوها الأول ذاكرة الناس ، وفي النتيجة التأريخ الصحق .

#### خياب التوقيع الفردي .

إن تقوم فرقة مسرح الحكوات بدور الوسيط الذي يبيء لنشكال صوت الجماعة أو ذاكرة الجماعة في صورة تصل إلى سلطة الكتابة ، تنظّل منسجمة مع حالة الاتصال الكامل بالجماعة ، فلا توقع العمل إلا كقرعة ، بل تشرك في التوقيع مجموعة من القرى للهجرة .

هذا التخل عن التوقيع الفردي ليس نتيجة لملاقة الفنان المعضوية بجماعته ، ولعمل الفرقة ككل متكامل وحسب ، بل هو خروج على تقليد قديم عريق في الرسمى من الثقافتين العربية والأوروبية . إنها عودة إلى موقع إفنان الشعي من الجماعة . الفنان الشعي لا يوقع الأعمال لأنه مرحلة في سلسلة ، ولأنه الفنان المعضوي حقا ، أي الذي لا يتفرد ولا يتميز إلا لحظة الإنتاج الفني ، ويشكل مظهرًا من مظاهر تبجير الجماعة عن نفسها ، ثم يعود للانتماء كالحل مجددا .

الفن الشرقي والإسلامي بخاصة ، ظل مندجا بالمعيش وبالإطار العام ؛ فتقوش الأرابسك ، والمنمنمات ، والحزف ، والحط ، والمعمارة ، والسجاد ، والنحت - كانت جميعا جزءا لا يتفصل عن الحياة الدنيوية أو المعيلية . كما أن طابع الإنتاج الفني كان جماعيا أكثر مما كان إبداعا مستقلا . إنه لغة ثقافة يخط فيها الفرد لونا .

وعندما ننظر في العمل المسرحي ، الكلاسيكي منه أو الحديث ، سواء كان ليرشت أو جاري ، أو كوكبو ، أو أوتو ، أو

نسب صاحب « ملك الوزر » إلى الإمام الشافعي هذه الآيات :

« رأيت خيال الظل أكبر عيرة  
لن هو في علم الحليفة راق  
شخص وأشباه تمر وتنفضي  
وتنقى جميعا والمحرك باقى »<sup>(٢٥)</sup>

وهو يكشف علاقة بأسطورة الكهف الأفلاطونية ، وانتشار التصور الأفلاطون للكون . نحن هنا يزاء مشهد فقد البعد الثالث ( أوه بعد الحرية الشخصية ؟ ) واختصر الألوآن إلى قائم ومشرق ، ظل وثور . إنه مشهد للغباب ، يكشف صمت الأشكال التعبيري الحلي ، ولا يقدم الوجود إلا ظلالا والوجوه تراسيم . ويتحرك الشكل البشري ظلا على مساحة صحراوية مجردة ، تبدو فيها العلاقة بين الكائن والأشياء غالبة . والعلاقة الوحيدة التي تمنع الحركة هي علاقة يغيب يحرك الكائن فيأتى ويضى ، دون أن يترك على الخبز الذي تحرك فيه آثاره .

ومصرح الحكوات في إصغائه العميق إلى الموروث الشفوي ، وفي الدور الذي يقوم به لإيصال الذكريات والحكايات إلى الصورة المتكاملة ، إنما يمنع الاعتبار الأكبر للذاكرة التأريجية ، أي الذاكرة التي تشكل التصور الحالى للأوضاع والأشياء بمناسره وخلفياته ، دون أن تكون هذه الذاكرة كنيسة على ما ظل مستمرا عبر الطقوس والمعاني المتجددة من تلك الذاكرة الغابرة .

#### الموة بين الفنان والجمهور

أو لغة النخبة ولغة القاعدة .

محاولة ورجيه صاف وفرقة الحكوات خطوة تطمح إلى إيصال الصوت الجماعي الحلي ، يزمنه الملى ولغته المحرمة ، إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة (أي سلطة النص المكتمل) . ومنذ القديم وحتى اليوم ، والكلام يأتى من الأهل (وليس فقط بمعنى النص والمحراب والمهكل) ، لكن إيقاع المصور الماضية كان يتبع للقاعدة أن تعيد إنتاج الكلام الآن من أعلى على صورتها أو تصورها ، كأعادة إنتاج حياة عشرة وشعره مثلاً ، وإعادة إنتاج التاريخ البياسي وصورة هارون الرشيد بخاصة ، أو تعدد قصص «المولده و«المراج» ، وإنتاج الطرق الصوفية وأهل الكرامات التي ثبت للقدس ، أو إنتاج الأحاديث النبوية عن طريق وضعها ونسبتها إلى النبي . (هذه الأحاديث وإن كانت غير صحيحة أو غير مأخوذة بها شرعا ، إلا أنها تبقى تعبيرا عن حاجات ومجالات ونزعات ، وتدخل من الناس في الكلام الأهل) .

إيقاع الحياة اليوم ، يضيغ عجالات اللقاء الشعي الذي

الدال . ومن ثم قابليته للاستمرار والانتقال بتمامه . واكتمال النص الحى هنا يوصل النص الجسمى الى سلطة الكتابة .

#### سلطة الكتابة

الكتابة لها قوة السلطة بمختلف معانيها . فى التعابير الشعبية نفسها « المكتوب » مرادف « للمقدر » ، « المكتوب ما منه مهروب » . الكتابة بدأت فى الحجر ليقبى المكتوب . لو كانت للتبادل السريع لكتبت فى الطين العادى . كتابة الاتفاقات تحول دون تبدلها . الكتابات المقدسة حكمت حياة الناس ، بل حاکمت ما كتب قبلها وحكمت له أو عليه ، فأسقطت عليه القداسة أو قضت بمجده . « روصايا العشر » أعطيت على « لوح مكتوب » ، مع أن الصوت الذى نطق بها أعظم من أى كتابة . الآية القرآنية الأولى بدأت « اقرأ » وعلى نحو يضمن كتابة سابقة . الكتاب ، حتى حين كانوا نسخاً وكتاب دواوين ، غنموا بهالة أسطورية . أغنية المطلع فى ملحمة جلجامش (الألف الثالث قبل الميلاد) تلخص الأهرال التى شهدتها جلجامش وتذكر معانيه وبشحه ، وتنتهى بهذه العبارة « ففقت فى نصب من الحجر ما عناه وخبره » . نقش ليبت ، نقش ليلم ، نقش بديلا للمخلود الذى ارتحل يبحث عنه .

وعلى مستوى آخر تعرف قوة « الكتية » ، أى الكتابة فى رفاق تملن فى الثياب بوصفها تعويذة . وكتاب « الكتية » يمثل سلطة دينية أو سحرية . وكتاب « المكتوب » هو الحقائق ، وكتاب القوانين هو الحاكم ، وكتاب التاريخ هو السلطة . وكل كاتب سلطة أو يمثل للسلطة ، أو سلطة معارضة ، أو سلطة بديلة ، أو سلطة تعليمية ( ابن المقفع قتل لأنه مارس الكتابة بوصفها سلطة تعليمية موجهة إلى أهل السلطة السياسية ) .

قوة الحكواتى لا تكتب ، ولا تؤرخ ، لكنها تشكل وسيطاً عبره تكتب الجماعة وتؤرخ . هتاتنض الكتابة من القاعدة بدءاً من الجزئيات للحيشة : من الأفراد ، من المهم اليومية ؛ من الذكريات . التاريخ كان دوماً يتم من فوق ، معتمداً الانتفاء والإسقاط والتجريد . والتاريخ هنا ليس مجرد أخبار الأنبياء ولا الحكام ، أو كبار المشاق والأثرياء ، ولا أخبار الحروب والمغامرات ، أى ليس أخبار « الإعلام » و « العناوين » . إنه أخبار أشخاص ، وتفصيلات لا مكان لها على صفحات التاريخ الرسمى . وهكذا فالسلطة تكتب تاريخ السلطة ، والناس يؤرخون حكايات الناس التى ظلت خارج الكتابة ، كما فى الأدب الشعبى الشفوى . هذا الأدب الذى يجعل بالحقائق ، ومع ذلك اعتبر صنو الخرافة حين دؤن .

#### خاتمة

ربما كان هذا المسرح يومه بالسهولة ، بأن مادته قريبة

جرونوفسكى ، أو يروك إلخ . . فى الغرب ، ولعصام غفوفظ والطيب الصليبي وريكون جبارة وسعد الله ونوس ، أو يوسف العالى وكاتب ياسين ويوسف إدريس والفريد فرج وميخائيل رومان ، وعمود دياب عندنا - نرى تواقع أفراد ، وما تعدد هذه الأساليب إلا للدلالة على ذلك . إن العمل هنا نتاج عبقرية الفرد وخصوصية رؤيته .

هكذا أخذ اسم روجيه عساف غيبب ويتدمج فى الفرقة ، والفرقة تتدمج فى محيطها انتماجاً صوتياً أو على الأقل طقوسياً . وبعد أن كان الحكواتى البارز فى الفرقة هورفيق على أحد ، انتشر دور الحكواتى على الفرقة بكاملها ، وغابت التوجيهية والفرد . وهذه ظاهرة ذات دلالة خاصة فى مرحلة من تاريخ الفكر ، تمنح الفرد اهتماماً بالغا ، سلباً أو إيجاباً ، وتشهد فلسفات ومذاهب تبنى مقلاتها على الفرد .

#### لحظة الكتابة

يتكون النص الحى وينمو شفويًا ، متحركاً زمانياً ومكانياً ليمكن من تأليف الصوت الجماعى . إنه لا يبدأ مكتوباً ، بل ينتهى إلى الكتابة . والكتابة بهذا المعنى المحدد لحظة اكتمال النص الحى ، سواء دون على ورق أم لم يدون . الكتابة هى اكتمال الشكل وانفصاله عن قائله ، وقابليته للانتقال بتمامه على المسرح أو على ألسنة الرواة .

الكتابة اكتمال . هذا لا ينفى عن النص المكتمل الانفتاح ، وقابليته لقراءات متنوعة ، ولتأويلات ، ولا اختلاف فى الإخراج ، أو للدخول فى مياين مختلفة . لكن النص المفتوح غير النص الحى ، بل المعنى الذى حددته . وربما كان اصطلاح النص المفتوح يصلح بديلاً لاصطلاح النص الحى لولا احتمال الالتباس . فقد ورد اصطلاح النص المفتوح فى كتاب « اميريتو إيكو » الذى يحمل عنوان « الأثر المفتوح »<sup>(١٢)</sup> ، كما أن « رولان بارت » بعد « لويجي باريسون » استخدم الاصطلاح نفسه ، والنص المفتوح عند هؤلاء هو نص مكتمل ، لكنه يتحمل قراءات متعددة ، أو يسمح للفارئ أن يختار فيه مواقع ومعاور ، وأن ييسر سياق العمل استناداً إليها . ومن الأمثلة التى يقدمها اميريتو إيكو على ذلك كتاب « أوليس » لجيمس جويس ، أو « جاليليو » ليرنولت برشت ، و « الكتاب » لما لارميه . وواضح أن إسهام الفارئ هنا ذئفى شخصى ، لا يتدخل فى مادة النص ، وتدخله فى بنائه محدود . وأياً كان التنوع فى القراءة والتأويل فإنه لا يلزم أى فارئ آخر . قد يشكل طورا جديداً من أطوار النص ، لكن النص الأصل يبقى المرجع . وحتى لو اعتبرنا النص المكتمل المقترح مجموعة قراءاته ( كما اعتبر ليفى ستروس الأسطورة مجموع رواياتها ) ، فإن هذه القراءات تتدخل فى الدلالة ولا تتدخل فى الدال . النص الحى نص متطور متنام على صعيدى الدال والدلالة معا . واكتمال النص هو اكتمال



وقد نجح هذا التماهي ، وهذا الإستبطان لذاكرة الجماعة ؛ في جعل المسرحية استغفارا للخيلاء الشعبية ، للقيض على ذلك السر الذي يولد البهائم المعادلات عندها للمحظلات الحب والموت . إن ذرى المسرحية قد ارتسمت في لحظات الحب الحفر ، لكن الجريء في وجه التحدي ، والموت الحفر السري ، حيث ينسبل المعجوز ( الحاج محمد ) إلى موته ، ويسلم نفسه للأموأج ، مسوقاً تاريخاً من الأحزان في لحظة انخراط صامت وبلا احتفال . موت المعجوز هنا أغنية قديمة ؛ رسالة فراقية ؛ حكاية جديدة لتاريخ قديم .

هذه المسرحية التي تبدو محافظة لأنها تقدم الراهن المتحقق لا المحتمل على أنه الصورة الكاملة ، وتوهم بالواقعية الوصفية التي تنقل الواقع في جزئياته ، إنما هي قرارة كاشفة ، قوس الخط الواصل بين الظاهر والأعماق ؛ بين ظاهر مبهر ، وباطن يتوحد فيه الحب والموت والحياة .

المتناول ، لكنه على العكس من ذلك ؛ إنه شديد الصعوبة ، بل يشكل مزلقاً كبيراً يجعل العمل يقف على حافة التيهنر وققدان الدلالة ؛ إذ ما الدلالة التي يتجهها مجرد نسخ المظاهر الحياتية المعبرة دون اكتشاف العلاقات بينها ، ودون التووض بها من التشتت والجزئية ، أي من الذاكرات الفردية البصرية إلى ذاكرة جماعة ؟ إنه مسرح شديد الصعوبة ؛ لأنه لا يكتفى بالحيرة والخيال والتقنية والمعرفة الواسعة ، شأن الأعمال المسرحية الناجحة ، بل يستغرق حيلة الفنان ، ويتطلب منه الإصغاء العميق والاتحاد الكامل ، الذي يبلغ هنا درجة تعيب المسافة التقفية . هذا الاتحاد هو الذي يجعل العلاقة بين روجيه عساف والفرقة ، وبينه وبين الجماعة التي اختار أن يكون وسيطاً لصوتها ، تتدرج عبر مراتب الاهتمام الاجتماعي - التي تلبغ التماهي الكامل . ومن هنا فإن هذا المسرح ليس قابلاً للتقليد من حيث هو إنجاز مكتمل ، بل بوصفه مبدأ وتجربة . وللممارسة الحياتية هي التي تحدد لأي تجربة من هذا القبيل شكلها الخاص .

## هوامش :

- ( ١ ) نظير مثلاً البحث الذي قدمه إلى المؤتمر الأول للكتاب اللبانيين ، المنعقد بإشراف اتحاد الكتاب اللبنانيين ( كانون الثاني ١٩٨٠ ) بعنوان « نظرة في المسرح » و « الحديث » .
- انظر أيضاً البحث المنشور في مجلة « مواقف » العدد ٤٦ ، بعنوان « مسكاة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي » وكذلك حواره مع جيس يهون في جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣ .
- ( ٢ ) يربط روجيه عساف هذه الممارسة الحياتية الفنية أو الاحتفالية بمواضع اللقاء الطبيعية ومناسباته ، يقول « إن موضوع اللقاء ، حيث يتجمع الناس ليستجروا حاجتهم إلى التصوير والتخييل ، يمثل لأمر الفرة الاجتماعية التي تعد مكان وزمان التجمهر ، وتخصص مهمته في جملة

الممارسة الاجتماعية مواقف . ص ٤٦ - ٧١ .

- ( ٣ ) أقصد « بالمسرح الطبيعي » للجماعة ما يرى روجيه عساف أنه متصل بإرادة داخلية ( أي ملازمة للحياة الجماعية ) ؛ فموقعها متصل بالبيئة ، ولإيقاع اللقاءات فيها يتبع لإيقاع المحلفات الجماعية . المصدر نفسه .
- ( ٤ ) مفردات الذاكرة الجماعية هي « مكونات الذاكرة المشتركة » . والذاكرة الجماعية هي ما يمكن أن يولد « اللوحة الجماعية » ، ويتج « لغة فاعلة » ، أي ما يجد فيه أفراد الجماعة صوابهم أو ماضيهم ، أو ما يحركهم كإفراد أو كجماعة . انظر أيضاً مقالة روجيه عساف « نظرة في للمسرح والحديث » ص ٢ .

- (١٧) من حديث في « النهار العربي والدولي » .  
 (١٨) حليم بركات وعودة الطائر إلى البحر ، دار النهار ١٩٩٩ .  
 (١٩) صنع الله إبراهيم وثيمة الخفص ، دمشق .  
 (٢٠) إلياس الخوري « الجبل الصغير » ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٧ .  
 (٢١) ولا سيما مسرحيته « فهدا المعلم لير الحول » ، ١٩٧٠ ، وانظر دراسة محمد بركات حول « مسرح الفهد » ، « مجلة المسرح » ، القاهرة عدد ٧٣ ، ١٩٧٠ ص ٦٧ - ٦٥ .  
 (٢٢) انظر بهذا الصدد ، محمد بركات « فرقة القلوبية » ، مجلة المسرح عدد ٦٧ ، ١٩٦٩ كذلك للكاتب نفسه « فرقة التصورة » ، مجلة المسرح عدد ٦٣ ، عام ١٩٦٩ انظر أيضا ليسرى الجندي « فرقة صباط » ، « مجلة للمسرح » عدد ٦٦ عام ١٩٦٩ كذلك تقرير أحمد فتوح حول تجربته للمسرحية في ٦٤ قرية سورية ، « مجلة الحوقف الأدبي » ، العدد ١٢ ، السنة الثانية دمشق ١٩٧٧ .  
 (٢٣) انظر ، إبراهيم حسانة ، « خيال الظل وفنانيات ابن داتيل » ، « القاهرة ١٩٦٣ »  
 (٢٤) المصدر السابق ص ٥٥ ،  
 كما ورد في ص ٤٥ هذان البيتان لأحد البيروني وهو من أديباء القرن السادس الهجري :

وأرى هذا الوجود غيبيل ظل  
 محرّكه هو الرب الخفصور  
 فصندوق الهمين بطون حوا  
 وصندوق الشمال هو القبور .

- (٢٥) تذكر على سبيل المثال هذا الإعلان التجاري في ظاهره ، السياسي في مضمونه الأخير : Come to Marlboro Country ، فضلا عن تماثل الإعلان التجاري مع جسد المرأة كسكرة . هذه الإعلانات تصدر عن السلطة ، أي القوة الإعلامية الأولى في البلدان العربية ( التلفزيون ) .  
 (٢٦) أمبيروتو إيكو ، مصدر سابق .

- (٥) ورد هذا التعريف في « الأثر المقترح » لأمبيروتو إيكو Umberto Eco L'Oeuvre ouverte, Traduit de l'italien par Chantal de Besieud, Ed. du Seuil.  
 (٦) عرضت مسرحية « من حكايات ٣٦ » في مناطق الضاحية الجنوبية لبيروت وبعض القرى ، كما عرضت على مسرح « بيروت » ١٩٧٩ .  
 (٧) انظر مثلا أطروحة « محمد مزينة » « المسرح والإسلام » ، الترجمة العربية ( رفيع الصبان دار الهلال ، ١٩٧١ ، القاهرة ، ص ٥٠ .  
 (٨) انظر لويس ماسينيون ، لويزا ميتورا ، الجزء الثالث ص ١٧ Louis Massignou, Opera, Minora, Tome III.

انظر في الموضوع نفسه :

- G. Von Grunebaum, "L'Exposition du sacré et la conception de l'homme dans l'Islam"  
 ويلاحظ « جرونيام » أن للمسيح يردد في صلاته اليومية « أيتها الذي في السموات » عبارة « ولا تدخلنا في التجارب » ، في حين يردد المسلم في الفاتحة « أيتها « أهدنا السراط المستقيم » ، ميثا ما في العبارة الأولى من الصراع مع التجربة والحطية ، وما في العبارة الثانية من الأمل المظن .  
 (٩) انظر مقالة مسرحية « القرافير » ليوسف إفرحس ، ومقالة سعد الله ونوس لمسرحيته « أبو خليل القباني » ، وكذلك مجلة المعرفة العدد ٨٦ ، ١٩٦٩ دمشق .  
 (١٠) راجع ما يقوله في هذا الصدد في مقاله « مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي » مواقف ٤٦ - ص ٦٧ - ٩٨ .  
 (١١) ورد في حوار مع عباس يعضون ، جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣ .  
 (١٢) « مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي » مواقف ٤٦ .  
 (١٣) تقدم في مسرح Huchette ما يبارس منذ ربيع قرن دون انقطاع .  
 (١٤) دار الآداب بيروت ، نشرت الطبعة الأولى بدمشق ، ١٩٧٢ .  
 (١٥) محمود دياب ، « ليالي الحصاد » ، القاهرة ، ١٩٧٠ .  
 (١٦) عباس يعضون في حوار مع روجيه صاف ، السفير .

## حادثة الميلودراما

### هدى وصفي

إن ما يستهلكه القارئ ليس هو بالحقيقة  
أو حتى صورتها ، إنه نوع من دما فوق  
الحقيقة ، أي العالم الباطن بإشراقه .

رولان بارت

#### ملاحظات عامة :

أولاً : حادثة الميلودراما هنا تعني أنها لازالت سائدة في الإنتاج المسرحي المصري ، وفالقصة لابد  
أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبي ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالباً  
ما يدور الموضوع حول «ثيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقة للظلم  
والعدل . . . فمسرحيات مثل «سيف ذي يزل» ، و«قطعة بسبع ترواح» ، و«الملك هو  
الملك» ، و«عالم على باباء» ، و«بلغنى أيها الملك» ، و«أمر إلراج» ، و«شيك لييك»  
- كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع<sup>(١)</sup> . هذا من جهة المسرح  
الإقليمي ؛ أما مسارح العاصمة فقلعت «المخططين» ، و«دروس الفرج» ،  
و«الأستاذ» ، و«الرهائن» الخ . . .

خلال فكرة النموذج المتفوق ، مادام الغرب يتخذ دائماً وسيطاً  
لمعرفة الذات .

ولعباً : إن طرمتنا هذا متجاوز ، ولكن فرضته المائدة الموجهة  
في الساحة المسرحية (مسرحية ملك الشحاتين) إن هي إلا عينة  
للبحث .

خامساً : إن الميلودراما<sup>(٢)</sup> التي ازدهرت في بداية القرن  
التاسع عشر ، إثر ظهور الدراما البورجوازية والكميونيستية  
الداعمة ، إنما تبدو على شكل عروض جماعية ، إيائية ، تتخللها  
أوبريتات . وهي منذ البداية ، نوع شعبي . ويؤكد  
بيكسريكوو : «إنى أكتب من أجل الذين لا يعرفون

ثانياً : حادثة الميلودراما لا تعني هنا البحث عن تعريفات  
للحادثة من أى نوع ، لكننا نشير فقط إلى تعريف أوردته  
الموسوعة العالمية الفرنسية تحت عنوان : «الحادثة في العالم  
الثالث» ، يقول «إن الحادثة جدلية انفصال تراجعي أمام دينامية  
دمج» . وفي مكان آخر منها نقراً : «إن الحادثة إجراء إيديولوجي  
موسع» ، أو أنها - أى الحادثة - «متناقضة وليست جدلية . . . الخ»<sup>(٣)</sup> .

ثالثاً : لا يطرح مجال البحث مناقشة النموذج ، بل يتبع  
تجلياته في المسرح المصري وما طرأ عليه من تعديل (والتطبيق هنا  
على مسرحية «ملك الشحاتين» لنجيب سرور ، التي كتبت سنة  
١٩٧١ وقدمت سنة ١٩٧٣) ، مع محاولة ألا يكون ذلك من

ونظرية الرواية، وولتر بنجامين وأصل المسألة الأملية، وأدورنو وفلسفة الموسيقى الحديثة.

وقد نتج عن ذلك التعريف الذي يقول بأن الشكل تكثيف للمضمون<sup>(١)</sup>. وعلى أساس من هذا التصور ينشأ الإشكال عندما يحدث تغيير في المضمون دون الشكل، وذلك يجعل أى شكل أدى ما إنشأه عبر التاريخ.

ونقطة انطلاقنا هنا ستكون من خلال مفهوم الميودراما الذي يرتبط بالتاريخ، لا بمضمونه فحسب، ولكن ببداياته كذلك.

#### القراءة النقدية :

وقراءتنا في الميودراما إنما تقوم على التصور التالي :

١ - قراءة نظرية ذات اتجاهات ثلاثة :

- أ - اتجاه «مسرحي» .
- ب - اتجاه «إيديولوجي» .
- ج - اتجاه «موسولوجي» .

٢ - قراءة تطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة Recriture ؛ بمعنى تحويل بنية مشفرة إلى بنية أخرى ، مادامت العينة المتخية تخضع لهذا النمط . ومن هنا يكون الالتجاء إلى نموذج داخل النموذج المجرد ، من أجل الاستعانة بلغة لإعادة تكوين لغة خاصة . فاستخدام النموذج يعطى إعادة الكتابة لأمانة الكلام ؛ وأويرا بثلاثة ملامح ليريش هي شرط وحدود لإعادة الكتابة ، لأويريت ملك الشحاتين . وذلك بضمان أمام نوعين من الإجراءات المتوازية :

- أ - إجراء بنيوي .
- ب - إجراء تيمى أو موضوعي .

١-١ القراءة النظرية :

٢-١ اتجاه «مسرحي» :

إن الميودراما - ظاهرياً ، وفي هذا مفارقة - هي مسرح «نص» . إن الحدث يتم في الكواليس أو بين الفصول ، خارج الخشبة . وهذه الأخيرة هي مكان إظهار انفعالات «الأبطال» ؛ فهم يتأوهون ، ويتذبحون ، ويهرون عن غضبهم أو أسهم إن «النص المسرحي» يأخذ أشكالاً غاية في التنوع ؛ فمن التعويل إلى الصراخ إلى الحطبة الصارخة . وهو أيضاً موصل لمشاعر الشخصيات وانفعالاتها ، بطريقة متوازنة مع «إيمادات» الممثلين ؛ فنحن أمام مسرح مثير للوجدان بالدرجة الأولى .

ويتمتع الحدث ، بالرغم من ذلك ، على المفاجأة التي تجعل المتفرج يلهم : أحداث ترجع إلى الصدفة ، أو قرار مفاجيء لإحدى الشخصيات ؛ أحداث صيفة (إن عطف التصرفات مثل عطف الشاعر ، هو إحدى سمات الميودراما) ؛ اختطاف ، اغتصاب ، ميازات ، في الماضي ، ومواجهات اليوم من نوع

القراءة<sup>(٢)</sup> . فالميودراما إذن نوع أدبي يتعمق إلى أدب الجماهير (وإن كنا نقصد هنا الجماهير الحضرية) ؛ إذ إن الأدب الشعبي الذي يعتمد على التقاليد الشفاهية ، يدخل في نطاق تناول آخر مختلف . وتوجد هذه الثانية : فن الجماهير/فن الصوفة ، في أغلب المجتمعات المتطورة ، بالرغم من إغفال الخطاب الأكاديمي التقليدي لها ، وإن كان ذلك لا يمنع فن الصوفة ، وبخاصة في الفترات الانتقالية ، من استعارة كثير من الأشكال الشعبية لكي يعيد الشباب إلى دماثة .

وقد يكون تعرف ما تم إبداعه في هذا المجال ، ومحاولة ترجمة ذلك نظرياً ، وجهاً من وجوه الحدائث ؛ لأن الهدف هو إبراز أشكال جديدة . وتاريخ الفن يدلنا على أن جماله ليس الأفكار فقط ، لكن تحليات تلك الأفكار في الأشكال .

وقد كانت تلك القضية موضع محاولات تنظيرية ؛ نذكر منها :

١ - أرسطو الذي نهى على أنه : «لا ينبغي إعطاء المسألة بنية الملحمة ؛ وما أسماه بنية الملحمة هو البنية ذات الأحداث المتصلة» ، فمما كمل لو أننا حولنا الإلياذة بجملة إلى مسألة<sup>(٣)</sup> . وأوضح هنا أن التفكير في المضمون هو الذي يحدد الأمر ، وأن اختيار الموضوع هو الأساس ؛ فلم يكن وارداً في هذا المفهوم لا التاريخ ، ولا جدلية الشكل والمضمون .

٢ - أيضاً كانت محاولات جوته وشيلر التمييز بين الشعر الملحمي والشعر المسرحي تهدف إلى حسن اختيار الموضوع<sup>(٤)</sup> .

٣ - ومع هيجل ظهر التمدل في المفهوم ، وصاحبه فكرة تاريخية الشكل ؛ وإن الأعمال الفنية الحقيقية هي التي يطابق فيها الشكل والمضمون . . . . ويسمى هيجل هذا التطابق الجدل «العلاقة المطلقة للمضمون والشكل» ؛ انسكاب الأول في الثاني ، على نحو يجعل المضمون لا يزيد عن كونه انسكاب الشكل في المضمون ، والشكل انسكاب المضمون في الشكل<sup>(٥)</sup> . وهنا تحولت مقولات الشعر الغنائي والشعر الملحمي والفن المسرحي من مقولات معيارية إلى مقولات تاريخية ؛ وترتب على ذلك أن سلكت نظرية الإبداع ثلاثة مسالك مختلفة ، نوجزها فيما يلي :

- (أ) فهي مع بنديتو كروتشه ، تغفل تلك المقولات مادامت لم تعد معيارية .
- (ب) وهي مع إميل شتاينر ، تعد تلك المقولات صفات ، وتحول الغنائية ، والملحمة ، والدراما ، إلى غنائى ، وملحمى ، ودرامى<sup>(٦)</sup> .
- (ج) وهي في مرحلة ثالثة تتمسك بالتاريخية مع لوكاتش

البنية الميودرامية تعمل في خدمة مأساة ، وتصبح بطريقة ما مشحونة بطاقة مضغوطة وثورية .

ومن الناحية الجدلية ، فإن الميودراما تحاول أن تمكس علاقات الصراع بين الأفراد بوصفها مصدرا حرا للحدث داخل مجتمع لم يعد يحكمه كتيبة نسق من الطقوس والمهرجانات ، وهذا ما يسمح بتدفق العنف . ومن وجهة النظر هذه ، فإن الميودراما نوع أكثر معاصرة من المأساة ، وإن بدت نهاياتها وتبسيطاتها أكثر تأثيرا بلا مشكلة الواقع .

١-٤ : اتجاه «سوسيولوجي» :

وتحاكي الميودراما المعايير الدينية والاجتماعية التي تنظم الجماعة . وهي لا تدخل معها في جدل ، بل تعتمد عليها من أجل توضيح مخطبات عالمها «الناثري» ، الذي هو في المقام الأول عالم صراع بين النور والظلام . و «الشرير» الميودرامي لا يجد التوازن الاجتماعي ، ولكنه يخرب القوانين العامة التي تحكم في الحب والصدق والشهامة ، ولذلك يقف الجميع ضده ، في حين أن الضحية ، وهي غالبا ما تكون كائنا ضعيفا في ذاته ، تستحوذ على التعطف كله . وتقتل الميودراما العنف (اليومي) وتستعظمه ، ولكنها تسيطر عليه وتقتنه وتخلص منه في فنون الفرجة وتصورات نتائجها معروفة مسبقا ، فهي تسيطر على الشفقة والرحب ، وتعيد ترتيب النظام والاستقرار من أجل الطبقة المهمة التي تساعدها الميودراما على توطيد سلطتها .

وفي إطار هذه القراءة الأخيرة ، نخلص إلى أننا إذا كنا بصدد النظر في تقاليدنا المسرحية المعتمدة على الميودراما ، فلابد من البحث عن المتأصل منها في أشكال الثقافة المعروفة لدينا ، كما هو الحال - على سبيل المثال - عند مولير الذي يشترط من «الفرس» والكوميديا المرتجلة ، وينهل من المسرح الإغريقي - اللاتيني (الذي هو جزء لا يتجزأ من الثقافة الغربية) ، وكما ترى عند الرومانسيين الذين كانوا يستعيرون أشكال الميودراما ، ويستاهمون الدراما الشكسبيرية ؛ وكما هو الحال (من حيث الإلهام فحسب) عند شوقي الذي راح يسترجع تاريخ الأندلس ؛ أو كما يلجأ نجيب سرور إلى الحكاية الشعبية أو الأمثال أو القوالب المشكوكة من فنون الفرجة . وتتساءل : هل تتكرر بنية الميودراما على النحو الذي عليه بدت منذ بداية تجلياتها على المسرح في مصر ؟ أو أن الأمر يختلف ؟

فإذا ما استعرضنا تجليات الميودراما في المسرح في مصر ، فلنأنا نجد فيها كيبه على الرأسي تحت عنوان مسرح الدم والدعوى<sup>(١١)</sup> ، محاولة لرصد ظهور هذا النوع المسرحي وتطوره . ويؤكد الراعي أنه نوع موفل في القدم ، إذ نجده عند سينيكا ، الذي أثر بدمره في مسرح عصر النهضة ، وفي شيكسبير . ويستعير من هذا الأخير عالم الأشباح والقاتلتانزا ؛ كما أن عصر المفاجأة الكبرى يقابلنا عند مولير . وعندما يكتب

آخر ، اغيالات ، حوادث ، اكتشافات . ومن أجل تبسيط زوايا (الحبكة ، الشخصيات ، البنية الاجتماعية) ، ومن أجل تكثيف القوة المؤثرة ، تجسم الميودراما سمة التباين ، وتلجأ إلى المبالغة (التي هي أيضا القانون الأساسي للميودراما) في المشاهد ؛ في التعبير عن هذه المشاهد ؛ في الأحداث ؛ وترفض الميودراما - من ثم - حل مشكلة الواقع .

١-٣ : اتجاه «إيديولوجي» :

إن عالم الميودراما مبنى على الثنائيات الضدية : قراء / أثرياء ، أنصار / أشرا ، أصحاب سلطان / عديمي السلطان ؛ منافقون / أنقياء الخ . . . . . أما المحور «التأثري» فقد كان دائما ، منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين ، فتاة أو امرأة ، أو طفلا أو غلوفا ضعيفا لا حول له ، يصبح ضحية لضربات ومؤامرات تحميها له شخصيات شريرة ، تمكك القوة والنفاق ، والشرا ، وهو اليوم فرد أو جماعة مقهورة تعال من سلطة عليا أيا كانت . ولكن لحسن الحظ ، يتم إنقاذ الضحية على يد بطل نقي ، مقدم ، وبكائن الأخيار ، ويعاقب الأشرار ؛ إذ إن تلاحم الجماعة يلزم بانتصار القانون الأخلاقي والمثل والديني (إن أدب الجماعة أكثر حساسية لهذا المطلب من أدب الصغرة) .

وهذه الأبنية الثابتة في الميودراما نجدها في الدراما الرومانسية (موسيه ، هوجو ، شوقي) ، كما نجدها في مسرح البوليفار في فرنسا ، في بداية القرن العشرين ، وفي مسرح يوسف وهبي ، كما نجدها في المسلسلات التلفزيونية ويهضي أنواع السينما (السينما الأمريكية التي تريد أن تكون فنا «جماهيري» ، والسينما المصرية التي تجعل «عيناها على الشكلاء» ، وأيضا في الرواية الشعبية والرواية المصورة الخ . . . ) .

إن المسرح الميودرامي له ، على نحو ما ، الوظيفة التطهيرية نفسها التي للمأساة الكلاسيكية ؛ ذلك إن كان لنا أن نبقي على التعريف الأوسع<sup>(١٢)</sup> ، فهي تصنع على خشبة المسرح العنف غير المقتن ، الذي يبدو في المجتمعات التي تروج بالحركة (والمتخلف تماما عن العنف الطبقي الخاص بالمجتمعات التقليدية) ، وذلك لكي تدعج في عالم درامي وبنية إيديولوجية ، ربما من أجل التخلص منه في النهاية ، ملحد الشرير يعاقب دائما . وهذا النوع يتيح للمخرج إشباع فرائزه والسلطان والوكية الكامنة في نفسه ، كما أنه يساعد على تفتية كراهته للشر وتعاطفه مع الضعفاء والأثقياء . . . . . إن الميودراما تظهر عندما يكون محور الحدث مركزا في الفرد وليس في أمة أو قلد ، فيها احتكاك بين أفراد أنصار وأفراد أشرا ، كما أن فيها أفرادا يتمذبون ويتألمون . إن إلحاح الميودراما يربط إذن بوجود الفرد محورا والفرد قيمة (ذلك سبب ارتباطها الوثيق - في تاريخ المسرح - بالرومانسية) . ومن وجهة النظر هذه ، نستطيع أن نقول إن

- ٣ - طرح لصراع القيم البنى يتظم الحبكة وينشأ في المجتمع ، وليس في نوع من الاختلافات اللازمية (في مسرحية «قولوا لعين الشمس» ، يتغنى عطية ، الذى يمثل ابن الشعب ، فى مقابل طبقة مستغلة ، فاسدة ، وفاقة للحسن تجاه الأمة ، لا تبغى سوى التراء) .
- ٤ - تحويل الإطار المغلق للميلودراما إلى إطار مفتوح (في مسرحية «ملك الشحاتين» تلح «المأط» ثم للمجموعة على استغناء الشعب ، لاسيما أن مصرير وأبو دراج ، وأبو مطوعة ليس حتما «أمامها الاختيار» ولكنه رهن عاولتها للبحث عن حل» .

تستطيع إذن أن نجعل ما نعلمه مجدداً فى أطر الميلودراما فى نقاط أربع هي : تعديل الحبكة - البطل الإشكالي - الصراع الاجتماعى - الإطار المفتوح ، مع استمرار وجود الشائيات المكانية والزمانية ، التى تؤكد وجود عالين : عالم السيد : «أ» ، وعالم المسود : «ب» .

ونستطيع أن نقرأ العلامة  $\frac{1}{b}$  كالآلى :

عالم أ	عالم ب	ثراء	سلطة	سلاح	غذاء
+	-	+	+	+	+
-	+	-	-	-	-

وإذا كنا قد أشرنا إلى أعمال نجيب سرور ، مستفصر التطبيق الآن على مسرحية ملك الشحاتين ، التى نرى أنها تستجيب لهذا التوصيف .

#### القراءة التطبيقية :

٢ - ١ . الإجراء البنىوى : يتخذ هذا الإجراء وسيلة لإيضاح نسق متلاحم لإعادة الكتابة ؛ فالعلمى يبرز من خلال نقل بنية مشفرة (بنية أوبرا بثلاثة ملبعات) إلى أخرى (بنية أوبريت ملك الشحاتين) . ويسمح الرسم البيانى للشكل ببناء شفرات تنظم الموضوع برتمه . وهناك أيضا إجراء كئائى «مضمر» فى التحليل البنىوى ، ستعرض له فى موضعه من هذه القراءة .

وبداية نعلم النص اليريشى الذى نتخذ منه شرط العمل المطبق عليه وحدوده . يحاول النص اليريشى من خلال طرح صور الفظاظ والغلظة والاستغلال فى عالم الفاع ، كشف علاقات الصوصية بالمعدل والقانون ؛ أى تمرية الطبقة البورجوازية . وهو يستند فى ذلك إلى التفتيت الملحمة والميلودرامية ، من أغان ورومانسية ، إلى مشاهد عفى ، إلى خطاب ملتفه ، تنضج تحالف حراس السلطة مع عالم الإجرام من أجل استمرار الأوضاع على ما هي عليه ، أو كما يقول بريشت عن ماكهت بطل للمسرحية : «إذن حسه العمل كان

شيلر مسرحية «الصوص» فإنه يؤثر بلوره فى هوجو وموسيه ودوما . وترزهر الميلودراما أيضا على يد كوتزيو ، وتستثمرها التعبير الألمانية ، وللى حد ما فإن مسرح بريشت الملحمى هو محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى ؛ كما استعان بها أيضا كوكوت وأنتوى وجيروود ، ووصلت إلى أونيل وتيسى وليامز وأرثر ميلر . وفى «الحصينات» استخدم يونسكو أسلوب الجران جينيويل فى مسرحية «الدرس»<sup>(١٧)</sup> .

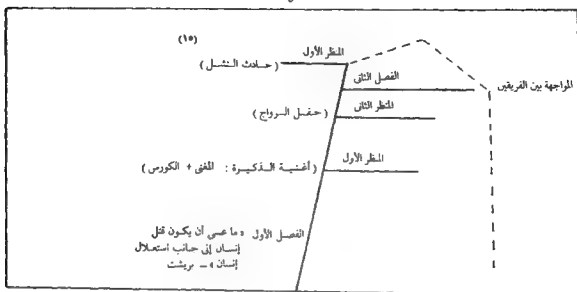
وسؤالنا الآن : ماذا تقدم الميلودراما للمتلقى ؟ وإذا ما اقتربنا من الميلودراما فى صورتها الدمية ، نجدها تقدم للمتلقى نوعا من «الكساريس» أو التطهير الشعبى ؛ أما فى صورتها البورجوازية فهي تمثل القدرة على تحقيق للمستحيل»<sup>(١٨)</sup> . ويكون ذلك فى إطار من التناقل المصحوب بالتحور من الواقع ، على نحو يردى - كما يرى الراعى - إلى استخدام سليم للميلودراما . وقد كانت مسرحية «صدق الإخاء» (إسماعيل عاصم) وعاء لاستنباط المصم بعد فشل ثورة عرابى ؛ كما كانت مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (فرح أنطون) إدانة لاستغلال المهاجرين الأوروبيين لبلاد الشرق ، وبخاصة مصر . ثم تبعها مسرحية «أسرار القصور» (عيسى علام) التى رصدت انفلتات الطبقة الوسطى من وصاية الإقطاع ؛ كما كانت مسرحية «المأوية» (محمد تيمور) مجالا لطرح مفهوم الحرية عند جيل من الإقطاعيين . وعالمت مسرحية «الذئابة» (أنطوان زييك) مشكلة الزواج غير المتكافئ بين المصرى والأجنبية . وكانت مسرحية «الولاد الفقراء» (يوسف وهبى) فرصة لطرح الصراع من أجل الوصول إلى قمة المجتمع . أما مسرحية «شقة للإيجار» (فتحي رضوان) فتحدثت - لأول مرة - عن الثورة الاجتماعية الشاملة ؛ كما أتاحت مسرحية «الدخان» (ميخائيل رومان) الفرصة لطرح الثورة المستحيلة ؛ وجاءت مسرحية «نانت اللى قتلت الوحش» (على سالم) لتثبت أن الفرد لا يتخذ أمة ، وأن الشعب لا بد أن يكف عن عبادة البطل .

وقد استجبت لدعوة تحت علينا ، وهى امتحان الميلودراما المعاصرة (وقد قصرنا أمثلتنا على أعمال نجيب سرور) ، لا من خلال ما نكره من أبنية ، ولكن من خلال ما تستحدثه وتوروه من أبنية . وقد استعنا فى ذلك بنقاط أربع ، هي حسب ما نرى :

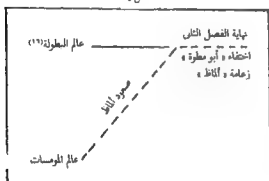
- ١ - تعديل مركز الحبكة (فى مسرحية «ياسين ورجية» ؛ بنية ضحية بريشة ؛ مطلب للباشا ، ولكن هذه الحبكة ثانوية ؛ فبنية طعم ، فى حين أن ياسين هو «البطل» الفعل للمسرحية) .
- ٢ - إدخال بطل إشكالي متناقض (ياسين المنفصل عن المجموعة ، المنقسم فى ذاته ، المعبر عن طبقة يتبنى إليها بالدم وليس بالفكر ، الواعى لعوامل تفتيب الوعى ، يعد نغما لهذا «البطل») .



4. 152



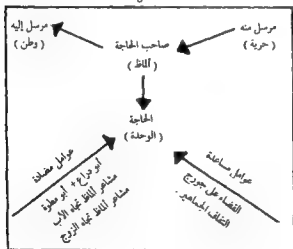
#### شکلا ۴



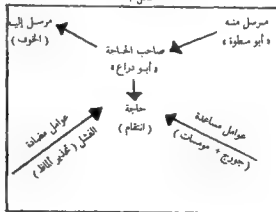
أغنية : حلاوتها و الماظ و في الكاوي (١٧)

ثم تأتي للنموذج التمثيل الأخير :

شکر •



۴. شکل ۲-۱۰



القراءة : يشل الخوف « أبو مطوة » ؛ وتستقر الأمور « لأبو حراع » ؛ وتظهر فاعلية المآظ ؛ وتبدأ من هنا عملية الصعود من عالم القاع ؛ عالم المومسات ، إلى عالم البطولة :



فالبطولة عند بولي حل فري ، أما عند ألتاف فهي حل جماعي . وفي إطار هذا الوضع ، نجد أنفسنا أمام اتجاهين متضادين ؛ أحدهما يقلل من المسؤولية الإنسانية ، والآخر يؤكد تحالفه مع الشر .

وبنية للمأساة تظهر هذا التناقض من خلال الصيغة التالية :  
مذنب + عدم تحمل مسؤولية = بنية مأساة .  
أما بنية الميلودراما فهي كالآتي :

كبش فداء + عدم تحمل مسؤولية = بنية الميلودراما .  
إن الحقائق المعبر عنها من خلال إعادة الكتابة تظهر في علاقة إخفاء / كشف للشكل . وفي النهاية نجد أن الشكل هو الذي يحدد المضمون السيميائي .

إن حقيقة العنف ، وحقيقة العذاب ، وحقيقة الشعور بالذنب ، تنضج من التحقّق التمثيلي ؛ فعلم الجمال يطالب - بحق - الفكر الفلسفي بأن يصيغ فنا من خلال عملية إعادة الكتابة ، ويطالب للحقيقة بأن تتجسد .

وتوضيحا للإجراء التيمي ، نعرض لتحليل بعض الموتيفات . ونستشف من القراءة ثلاث موتيفات هي : السلبية ، والعنف ، والقمع .

ذلك أن تعرف عمل ما بوصفه إعادة كتابة لنموذج معين يحمّ وجود التشابه مع النوع ؛ بمعنى أن النص « ن » لا بد أن يحمل مكان النص « ن » ، أو تصبح إعادة الكتابة تكرارا جامدا دون أي قيمة إضافية . ولكن ذلك لا يعني الحرية المطلقة في التمدليل ، التي تصدر عن تعريف النموذج المرجعي ، وتفسد عملية التوصيل . إن وجود حدود للتزيينات يفرض وجود ثوابت .

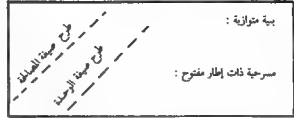
ولذا نتميز عددا من الثوابت في السيناريو السروري ، وعلى سبيل المثال الموتيفات التالية :

- ١ - سلبية ألتاف وخضوعها .
- ٢ - عنف ألتاف وسيطرته .
- ٣ - قمع ألتاف لمظاهر الانحراف .

ولا يمكن الاستثناء من إحدى هذه الموتيفات دون خضاع التلاحم السيميائي والتوازن المورفولوجي للحكاية . فالموتيف الأولى تقيم علاقات تضاد وتعويض مع الموتيف الثانية والثالثة ، والموتيف الأولى توضح الوضع الغائب لألتاف ، الذي تعرضه الموتيف الثالثة ، وذلك بإعادة هذا الوضع والعمل على استثمار فاعليته . من هنا تنشأ توازن في العلاقات نشير إليه كالآتي :

$$\begin{array}{ccc} (١٩) & & (١٨) \\ \text{م} = \text{موتيف} & \approx & \text{م} \end{array}$$

وتنتهي القراءة البنيوية على النحو التالي :



ب - أما الإجراء التيمي فيرجع إلى وجود قضية كتابية أساسا في المرحلة الأولى ؛ إذ إن هذه الأخيرة تلجأ - من أجل بناء نماذج تمثيلية أو وقائع بنيائية - إلى المعنى على الأقل ، لتمييز أنماط العلاقات التي تبدو من خلال الإجراء التيمي .

لذا يتبع تحليل البنية المسرحية بدراسة تيمة ( البعد المرجسي الذي يتجاهله الإجراء الأول ) . ومن ثم ، فلا بد من دراسة تزامنية وأخرى تعاقبية ( ما دامت الحكاية تمثل كلا ، وما دامت التيمة تعتمد على عواري الترابط والاستبدال ) . أما التركيز على الموتيفات فينبغي أن يخلو من خلال الاهتمام بالتييمات ؛ فمن خلال التيمات يتقابل عطان لمعنى الموتيف ؛ الخط الذي يحددها وظيفيا في الحكاية ؛ والخط الذي يضيئها سيميائيا في تقاليد المعنى . والتنوعات على الموتيفات من شأنها أن تجعل الشخصيات أنماطا ؛ وهذه الأنماط تظهر المحسوس وتتوحد مع الفضالة - الشكل ، فيكشف الشكل ويكشف المعنى - المحسوس .

ويوسنا القول إن التيمة التي تنظم ملك الشحاتين هي تيمة الخطيئة في طريقها نحو البطولة من أجل اكتشاف المحرقة ( وهي تيمة رومانسية في الدرجة الأولى ) . ولكن هذا الاكتشاف ( وهنا وجه الاختلاف ) لا يتم من خلال إطار الفضيلة ذات المفهوم الميكانيكي المبني على المصلحة ، ولا من خلال الفضيلة الكلاسيكية المعتمدة على شهامة النبلاء ، ولكنها تيمة معتمدة على الفضيلة الشعبية ، المبينة على سمات شرقية صرف .

فالعلاقة بألتاف زوجها هي علاقة احترام وخضوع مؤقت . أبوها

أما العلاقة بولي - - - - - ماكهيت فملاقة نيز

وتيمة البطولة عند ألتاف تمحّن أمام وحدة المصير على نحو يجعل ألتاف تمسك بالحربة بعد ما بذلت من أجلها ، وتحاول إنقاذ الوطن ، وحث الهمة ، والسعي لتضامن الشعوب . أما المواجهة ( سيد / تابع ) فإنها تحمل في الإطار الشرقي الذي يدعى الضعف في البداية « عشان ما نسل ونعل » - لازم نطاطي (١٨) ، ثم ينفض على العدو بعد ذلك .

وهنا يظهر التباين بين النص الريشقي والنص السروري .

إليها في بداية بحثنا ، ألا وهي : تحليل مركز الحقنة ، والبطل  
الإشكالي ، والصراع الاجتماعي ، وأخيرا الإطار المتفوض  
للمرحبة ، قد غفقت جميعها في أوبريت ملك الشحاتين ، وإن  
كنا نلاحظ بعض الضعف في بناء الشخصية المحورية ، التي  
لا تبدو إشكالية ، بقدر ما تمثل في « بطل » ياسين ودية .

وفي الختام ، نستطيع أن نقول إن أوبريت ملك الشحاتين قد خضعت لإجراء تحليل بقصد رصد أبنيتها الخفية ، وهذا ما أدى إلى الاهتمام بالشكل من حيث الرغبة في إثبات استمرارية هذا التيار المولود من ، وإمكانية استغلال الاستغلال الذي يسمح بإيجاد صيغة متوافقة بين رغبات المستهلك العريض والشكل المسرحي . الخامس . ولإننا نرى أيضا أن القاطع الأربع التي أشرنا

الطوامش

- الموسيقى
- (١) أسير سلامة : المسرح الكلاسيكي ، فصول ، المجلد ٢ ،  
أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٧ م . ١٧٧ .
- (٢) Baudrillard , J.: *Moderne in Encyclopedia Universalis*, t.II p.  
139-141.
- (٣) في الوثائقية بوليفيا ، أي دراما + خفاء . الأصل : بداية القرن السابع  
عشر قى إيطاليا . في البداية كانت الدراما مسرحية تستخدم الموسيقى  
للتصوير عن آثار شخصيات صامتة ( يجماعيون لروسو سنة ١٧٧٥ ) - إيابا -  
كما يقول جاك جان روسو : " نؤمن الدراما تتابع فيها الكلمات والموسيقى  
بدلاً من أن تترافق ، بحيث تبدو الجملة المنطوق بها أو كما تمثل فيها الجملة  
الموسيقية " . (مختلفات من ملاحظات على الست الإطالات للسيد  
الفارسي جلوك) . ثم منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى اليوم ، تعد  
الدramas دراما أو مسألة شمية ، غالباً ما تكتب ثكراً ... والكلاسيكس  
(أي التطوير) متاح للجميع ... الجيو كتيب ومختصر ، ونظائر بطرارية  
السوداق في إنجلترا .
- Pavis, P.: *Dictionnaire du Theatre*, ed. Sociales, Paris 1980, p.  
243.
- (٤) G. Kozintze و I. Kovaleva رواية الأسرار سنة ١٩٠١ م مسرحية تستغل كثرة  
عن عناصر فنون القرعة والبكرورات المخفية ، وتحاول صنع جوهر التفرغ  
والمتشاك ، مع مجموعة من التغييرات الواقعية .
- Aristote., *La Poétique*, trad. R. Dupont - Roc et Y. Lailot,  
Paris, Seuil, 1969 chap. 18 p. 99.
- Lettre de Schiller à Goethe 26 dec 1797
- (٦)
- Hegel, *Encyclopedie des Sciences Philosophiques*, t. I: La science  
de la logique, trad. B. Bourgeois. Pars. Vrin. 1978. p. 302.
- Suziguer, E. *La Poétique*
- Adorno, Th. W.: *La Philosophie de la nouvelle musique*, trad. (٩)  
Hildebrandt, H. et Lindenberg, A. Paris, Gallimard, 1962. p
- (١٠) يمكن أن يتمحور حول مفهوم الكلاسيكس كل تاريخ للمسرح ، سواء نشئت  
حول مفهوم أولادته ، تلك لأنه إما أن يطلب من المسرح أن يكون متيناً  
وعليماً ، وإما أن تلام الكلاسيكس على أنها وتآثر وقتي ... لا يقدم أكثر من  
الإيمان بالرجوع إليها ... شقة عجيبة ، تشتمل طرف بعض الفهم  
ولا تتركز إلى أبسط فعل إنساني (روسو)
- وما أن المفهوم يتنسى إلى مجالات الاستقبال أو الخلق . فإن الكلاسيكس  
تصبح أدلة إيديولوجية وثقافة زبونية أكثر منها لغوية وسرعيرة . يرى جوتيه  
أن أرسطو كان يفهم الكلاسيكس على أنه وسيلة للحكام من خلال الصالحة  
التيهية - التي تشدها الدراما عموداً ، وتشدها جميع الأعمال المشروحة  
(إعادة قراءة بوليفيا أرسطو سنة ١٨٧٧) . أما بيرشت فإنه يمين  
الكلاسيكس بشكل متجمل ، إذ إنه يرى فيها غرباباً إيديولوجياً للمضمر ؟  
Pavis, P. op. cit. p. 57.
- (١١) على الرامي : مسرح الدم والدعم ، عدد خاص ، مطبوعات الجندب  
العدد ١١ يناير ١٩٧٣ .
- (١٢) نفسه ، ص ١٠٢ .
- (١٣) نفسه .
- (١٤) بيرشت ، ب . أثر بقراءة مليحات .
- (١٥) نجيب سورور ، أغربيت ملك الشيطان ، دار الثقافة الجندبية ، ١٩٧٧ م ،  
ص ٧٠ .
- (١٦) نفسه ص ١٠١ .
- (١٧) نفسه ص ١٠٠ .
- (١٨) نفسه ص ٨١ .
- (١٩) يدهن غوزفولويسكي اللوحة « القارة السريية » ، في حين يرى يروب أن الوضوء  
تصل إلى أثناء عملية التحليل . وأن « القدرة السريية » التي تنتمي في  
الضمون ، واجهة للذنية . ويقترح يروب على نتائج ربوب ، ويخلص إلى  
فتل غوزفولويسكي في اكتشاف التراث الأساسية للنفس ، ويتوصل إلى تفصيل  
طرح الفتلا ل على الالتيك دون الفهمون .

## عناصر الحداثة في الرواية المصرية

فردوس عبد الحميد الهنساوي

ربما يبدو من غير المألوف أن تجتمع عناصر الحداثة والخلود في عمل أدبي ، خصوصاً بعد ما بدأ من زوال قيمة كثير من أعمال الأدب التي انتسبت إلى اتجاهات أدبية متعاقبة في العصر الحديث . ووجود عناصر الحداثة أو العصرية في العمل الأدبي يعني أنه يتصف بخصائص تولدت عن النزعات الحديثة في الأدب . وقد يصعب الحكم على خلود تلك الأعمال المعاصرة قبل مضي مدة زمنية طويلة ، على أن خلود الأدب هو بقاء قيمته بعد ما يمضي صاحبه ، أو عندما يتقضى عصره ووقته . لذلك كانت هذه الدراسة محاولة لتبين السمات الأساسية للأعمال الأدبية التي تلت النزعة المصرية في الأدب الغربي ، حتى يتم التعرف أسباب زوال قيمة بعضها . ثم يعتمد الجزء التطبيقي من هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض ملامح الأدب الحديث وخصائصه في روايتين مصريتين ، مع الإشارة إلى السمات المخالفة لأسباب الزوال ، التي قد تمنحها قيمة الاستمرارية والخلود .

ويستلزم استكشاف ملامح العصرية في الأدب الغربي تعريفاً مبدئياً بما يقصد بكلمة « العصرية » كما وردت في الإشارة إلى بعض الاتجاهات والكتابات الأدبية في بدايات هذا القرن ، كما يستلزم التعريف باختلاف معاني وملازمات استخدام الاشتقاق من هذا اللفظ في لغات الغرب ( مثل كلمة modern الإنجليزية ) . فلقد صاحب تغير المناخ العلمي والثقافي العام في أوروبا في هذا الوقت ظهور نزعات جديدة في الأدب سميت بتسميات اشتقت من هذه الكلمة . وتكرر استخدام أحد مشتقات اللفظ وهو modernism في الدراسات النقدية ، للدلالة على حب الجديد ونزعة التحديث أو النزعة المصرية في التأليف الأدبي ، ثم استعملت الكلمة مصطلحاً تقديماً دالاً على هذا المذهب ، وعلى خصائص الأدب المنتمى إليه . أما كلمة modernity فهي نصف الزمن التالي على هذه الحقبة ، كما نصف « حداثة » الأدب أو كونه عصرياً . وهي ترتبط بالحالة أو الوضع الذي تولد بعد الحركة الجديدة . وعلى هذا تنقل الكلمة إحساساً بتغير العصر أو البيئة المحيطة بالبدع - أي بالحداثة .

في مقالات بعض المبدعين والنقاد ، مثل إيزرا باوند ، وفيرجينيا وولف ، واليوت ، وجيمس ، ولورانس ، وجويس ، التي تتحاجم الحقن الأدبي البلى لا يراعى الشكل الفني المفهوم الجميل ، وتطالب الكتاب بعدم الاستطراء الممل في الوصف الروائي ، والاقتصاد في طول العمل الأدبي حسب مقتضيات الوحدة الجمالية والفنية للعمل . كتب هنري جيمس مثلاً في

وقد شاع الرأي بأن حركة التحديث تهدف إلى قطع الصلة بالماضي في الكتابة الأدبية ، وإلى البحث عن أشكال جديدة من التعبير في الأدب ، لأنها جاءت رد فعل لأدب القرن التاسع عشر ، الذي استقر على الواقعية والطبيعية ، واعتراضاً على بعض نماذج من كتابات هذا العصر ، مثل كتابات أرنولد بينيت ، وجالزوينز ، وهـ . جـ . ويلز . وقد بدأ هذا النقد

في معارك الحرب . ولكنها قد خلقت بعد ذلك مناخا فكريا جديدا متأهيا لتقبل الثورة الفنية والأدبية ، بعد انهيار القيم والتشفات السابقة على الحرب .

وهكذا كانت بداية العشرينيات هي فترة ظهور كثير من الأعمال الأدبية البعيدة كل البعد - شكلا ومضمونا - عن افتراضات القرن الماضي وصلماته في الفكر والفلسفة والفن : مثل رواية لورنس تساه علفشات (١٩٢٠) ، وقصيدة الأرض الحراب لإليوت (١٩٢٢) ورواية فورستر الطريق إلى الهند (١٩٢٤) . كذلك فإن تجمع أعداد كبيرة من الأدباء في باريس في هذا العقد ، من أعلنوا رفضهم لقيم الحضارة الغربية التي كشفت عن وجهها القبيح في الحرب ، وفي القسوة على العمال في المجتمعات الصناعية الناشئة ، وفي التكتيل بالشعوب المستعمرة بالعالم الثالث ، ساعد على حركة التأليف في هذا الاتجاه ، إذ كان دافع هؤلاء الكتاب تغير هذا الوجه القبيح للثقافة الغربية ؛ فتأدوا برض القيم الأساسية لهذا المجتمع وهذه الحضارة ، ثم حاولوا البحث عن قيم جديدة تناسب حضارة إنسانية حقيقية وسلمية .

فرض هذا المناخ نفسه ، على المبدع طامعا جديدا للحياة . ومن هنا كانت « الحداثة » هي المناخ الممتد بعد كل هذه التراكمات الفكرية ، وبعد ظهور النظريات الحديثة في العلوم والأدب والاجتماع ، التي سادت الأفكار حتى بعد فترة النزعة المعصرية في الأدب ، والتي أثرت ومازالت تؤثر في الأدب والأدباء . ورسخت بعد ذلك كتابات رواد ذلك التيار المعصري ، وأخذوا هم ومن خلفهم يستمدون رؤاهم من الكتابات الجديدة لعلماء مثل فرويد وويليام جيمس في علم النفس ، وجيمس فيروز في تاريخ وتطوير الأساطير والعقائد البدائية وتطورها ، وكيركجارد الوجودي ، وكتاباته في الأخلاق ، وكتابات أينشتاين في النسبية ، وسومر في اللغة . وبدأت صفات الحداثة وعناصرها تتبلور وتتضح في الأدب المعصري ، كما أخذت المشكلات التي فرضها المناخ الحديث تؤثر على أدباء هذا العصر . ويمكن إيجاز خصائص هذا الأدب ، وبخاصة الأدب الروائي ، فيما يلي :

١ - أصبحت الرواية الحديثة لا تعتم بالبدائية التقليدية ؛ فهي تدفع بالقارئ إلى الانغماس في التيار التدفق للتجربة التي تخبرها ، والتي يمكن للقارئ أن يأنفها تدريجيا من خلال الاستنتاج والربط بين الأشياء أثناء القراءة . وتكون نهاية الرواية غالبا مفتوحة أو غامضة ، تترك للقارئ في شك عما سيؤول إليه مصير الشخصيات ، أو تطرح له احتمالات عدة لنهايات يتخار من بينها ما يتصوره .

٢ - تحبب الروائيون استخدام الرواي شامل العلم ، الذي يتطفل على الأحداث ، واستخدموا مناهج سردية متنوعة ،

خطاب إلى أحد أصدقائه يصف الشكل الأدبي الذي لا يعجبه بأن مادته ليست سوى أحجار وقوالب طوب وديش من كل لون وشكل ، اختلطت وتكونت فإذا هي تكس نفسها تكديسا ، لتصبح تجميعا ضخما متنوعا بدون أي غيط واضح يمكن تتبعه ، وبدون تأثير إنشائي محدد .<sup>(١)</sup>

ولم يقتصر الذم على الشكل الروائي فحسب ، بل امتد إلى المضمون أيضا ؛ فنقول فيرجينيا وولف عن أعمال جالزوري ، إذ ترى أن الشكل النافه يقود هؤلاء الكتاب إلى مضمون أجوف وزائل ، يخلو من عناصر خلود الأدب ؛ إنهم يكتبون عن أشياء غير مهمة ، ويهدون الجهد والصنعة الفائقة ليجعلوا الأشياء النافهة والزائلة تبدو كما لو كانت حقيقية ودائمة<sup>(٢)</sup> . ويؤكد هذا المعنى أن أهداف النزعة الجديدة هي الثورة على القديم ، كما يعكس روح العدوانية على أدب هؤلاء الكتاب .

وكانت قد ظهرت في مستهل القرن العشرين بعض المؤلفات الأدبية التي تأثرت بالشعر الرمزي ، فجاءت مخالفة تماما لما سبقها من كتابات ، ولذا وصفها النقاد بالجدية والمعصرية .<sup>(٣)</sup> وكان الملاحظ أن هذه الكتابات تعكس حساسية جديدة تجاه تجارب الحياة ومشكلاتها . وهي وإن كانت لا ترمي مجموعة موحدة من القيم الجمالية أو الشروط الفنية ، ولا تحدد أهدافا أدبية واضحة ، إلا أن هناك تشابها عاليا بينها ، كما أن كتاباتها ركزت على امتداد السمات المتعلقة للقديم في أدهم ، وعلى إبداء إعجابهم بهذا الأدب الذي أثبت أنه ابتداعي وتجريبي في الشكل والمضمون . ثم توالى ظهور الأعمال الأدبية المشابهة من كتاب مثل فرجينيا وولف وهمنجواي وجيرترود شتاين ، وبعض أعمال لورنس . واتخذت الخصائص الأدبية التي تميز هذا المذهب تتضح في كتاباتهم : مثل معجم هنري جيمس بكلماته التي تلمح ولا تصرح ، وتراكيه اللغوية المضطربة ، والبناء العنصري للمقد الأول ، وكذلك الملازمة الصحيحة بين المضمون والشكل ، أو الغاية والوسيلة ، باستخدام الكلمات بدون زيادة أو إطناب حتى لا تكون فائدة لمصالحاتها ، أو غير متصلة بالموضوع .

ولا أريد أن يفهم من هذا أن غزو هذه الحركة للقديم كان سهلا أو ميسرا ؛ فلقد وقعت تحت مؤثرات عدة بدت أحيانا عوامل دفع أو إعاقة . لقد هدأت نزعة التجديد أو كادت تتوقف بعد منتصف العقد الأول من القرن بسبب عاكمة أوسكار وايلد . كما أن بعض كتابها ( مثل جيمس ، وكوتارد ) عانوا من برود استقبال أعمالهم ، وعجز القراء عن فهمها ، فكان جيمس يعجز حتى عن أن يجد ناشرا لأعماله . وكان قيام الحرب العالمية الأولى ذا تأثير سلبي على هذا الأدب في بدايه الأمر ؛ لأنها حولت انتباه الناس عن الانغماس الأدبية إلى السياسة ، وتسببت في تشتيت الأفكار وفي قتل كثير من رجال الأدب الشبان

متضارب ، وبدا واضحا أن جمهور القراء يجد صعوبة في تلقيه ، فراححت آراء المنظرين للمصرية ( بما فيهم بروست Proust وجوزيفوش Josipovici ) تردد أن هذا الأسلوب الجديد في السرد يتطلب نوعا جديدا من القراء ، من ذوي الحس النقدي المرهف ، ومن ذوي الذهن النشط . وكما قال بروست « إن كل قارئ يمكنه أن يرى نفسه في العمل الفني » . ورأى بعض المبدعين<sup>(٢)</sup> من المصريين أنه لا ضرورة للترجمة الجزئية للجمل عند التلقي ، أو فهم جزئيات العمل الروائي ، ولكن يمكن للقارئ أن يبذل الجهد في مواجهة التلقي الكلي ( أو الإحساس بالعمل ككل ) ؛ لأن اللغة ليست أداة توصيل فقط ، وإنما يقصد بتشكيلها أيضا إثارة وعي معين لدى القارئ والتلقي .

وصفة عامة يمكن الإجمال بأن المصرية لم تكن حركة فلسفية أو روحية مدروسة ، بل كانت تمثل حساسية جديدة تميزت بالوعي بالذات ، والرقية في الاستكشاف ، والتجديد في الشكل والمضمون الأدبي ، كما أنها لم تكن بتحديد مفهوم خاص جديد لوظيفة الأدب . ولأنها جاءت أساساً رد فعل للقديم فقد عرفت بأنها تيار يسعى إلى تحطيم القواعد الفنية المألوفة ، وإلى الخلط بين طرق وأساليب فنية عدة ، تجسيدا لنزعة الانطلاق والتحرر الذهني ، ورفض القيود تعبيراً عن الحرية والجبروت الفردية .

ويجدر التنبيه هنا إلى نقطتين مهمتين :

أولاً : أن الحركة المصرية التي بدأت ثورة على الواقعية لم تحمى لتقتضى تماماً عليها ، ولم تستطع أن تحل محل المذهب الواقعي في الأدب ؛ فلا يمكن قبول بعض الآراء القائلة بأن الواقعية توقفت أو فقدت فاعليتها في النصف الثاني من القرن العشرين ؛ لأنها في واقع الأمر تطورت ولم تنته .<sup>(٣)</sup> وتسلدت الآراء حول معنى الكلمة ، حتى اختلف معناها من شخص إلى آخر ، ومن وقت إلى آخر ، فخرجت عن المفهوم الضيق القائل بأن الواقعية هي انعكاس طبيعي لكل ما هو موجود في الحياة . وكان ادعاء المصريين أن الظاهر الذي تقلده الواقعية ليس هو حقيقة الإنسان ، وأنهم يمثلون الحقيقة reality وليس الأمر الواقع realism . وبذلك يفترون أو يخفون أكثر من الواقعيين - كان حافزاً للواقعيين للبحث عن أساليب جديدة أكثر شراً في التعبير الواقعي .<sup>(٤)</sup>

ثانياً : إن ازدهار النزعة المصرية لم يستمر سوى عشرين - العشرينيات والثلاثينيات . لكن هذه النزعة خضعت للتقسيم ثم الهجوم بعد الثلاثينيات في فترة ما عرف باسم ما بعد المصرية . بدأ انتقاد المصرية عندما وجه بعض النقاد اللوم للمصريين لرفضهم أو قسملهم في الانخراط في المسائل العامة ، وعدم اهتمامهم بالسياسة<sup>(٥)</sup> ، وبأنهم يجهلون أجدهم للخاصة من القلة المختارة أو الصفوة . ولم يقتصر النقد على موضوعات

تطرح وجهات نظر متعددة ، وتعبر عن علم محدود بالحقائق ، أو إدراك معرض للخطأ ، فلتجأوا إلى طريق جديدة في السرد عن طريق الشخص الثالث ، والزمن الماضي ، أو طريقة الاعترافات الذاتية ، أو مثلاً فعل جيمس الذي استعاض عن الراوي بما يوصف أحياناً بالذكاء المركزي ، أو « الوعي الموحد » ، أو « وجهة النظر » ، ومعناها المين أو الإدراك أو الوعي الذي يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات ، وتري من خلاله أحداث الرواية ومواقفها ، خارجية كانت أو داخلية .<sup>(٦)</sup>

٣ - اختفى الترتيب الزمني المباشر للملحة الروائية ، وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيراً من الإشارات المتعاقبة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة . كما أصبح الكاتب يتنقل في سرده بين الماضي والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية لروايته .

٤ - استغنى كتاب الرواية المصرية عن الزينات السردية التي ليس لها مهمة في العمل الروائي ، والتي قد تنزلق بموضوع الرواية إلى السذاجة أو الجبل إلى الوعظ ، وأكدت ضرورة قيام العمل على الوحدة الجمالية المتناسكة ، والبناء الفني المتناسق . واستعاضوا عن الاختصار في السرد بطرق جديدة للترتيب الجمالي ، ولتحقيق وحدة البناء ، مثل التلميح ، والتكرار ، واستخدام « الموتيفات » والصور والرموز المتشعبة . وأصبحت هذه الصفات الجمالية في الرواية تتحدد بتعابير جديدة ، كإيقاع ، أو التماسك الفني ، أو التوازن بين الخطأ الفنية . الخ

٥ - استخدام بعض الأدباء الأسطورة لتفسير تجربة الإنسان ، ولتعميق معنى العمل الأدبي وإعطائه أصداء من المغزى تزيد من قيمة الموضوع .

٦ - اهتم الفن الروائي بالشعور الداخلي والباطن وغير الواهي للإنسان ، ولجأ إلى تصوير نشاط العقل الإنساني ، وإلى تمثيل تسجيح الشعور الداخلي للشخصية بدلاً من تصوير العالم الخارجي . ومن هنا تقلص حجم الأحداث وجمالها ، عما كانت عليه في الفن الروائي التقليدي ، أو بدت غامضة ، أو تلاشت تماماً كي تنسج المجال للتحليل والتأمل والتحليل في عالم الحلم والاستبطان ، وفحص الدوافع للكشف عن تعقيدات الشعور الإنساني ، وتصوير تيار الشعور داخل عقل الإنسان .

٧ - قل الاعتماد في المائدة الفنية على الوعي أو الإلهام أو النزعة التلقائية في الفن ؛ فمادة الفنان الحديث مصدرها إدراكه الإنسان وتجربته الذاتية . ولذلك اتعلم التأكيد والتركيز على التجربة المشتركة ، ودخلت في مواضيع الرواية تجارب شخصية وفردية خاصة . وتولد من هذه النزعة الإحساس بالذات ، فكان ذلك دوة في ظهور الأفكار الغريبة عن الحياة الفكرية المألوفة كموضوعات للأدب ، وفي غرابة التركيب واستخدام اللغة . ومن ثم برزت صعوبة هذا الفن الروائي بما يحويه من غرابة وفكر

ذلك الأدب ، بل تجاوز ذلك إلى الأسلوب الفني ؛ فيقول جراهام جرين عذرا من أسلوب الرواية الذاتية التي فشلت في أن ترى الإنسان داخل المجتمع أوجزء من التاريخ ، والتي تعبر عن رؤية ذاتية وقاصرة :

لقد لجأ الروائي في الرواية الذاتية إلى التنقيب في طبقات الشخصية الإنسانية ، ولكن في غمار عمليات الحفر والتنقيب هذه فقد الفنان (الروائي) بعدا آخر ؛ فلقد احتجب عنه وامتنع عليه العالم المرنى ، مثلما غاب عنه العالم الروحي<sup>(٩)</sup> .

واستمر هجوم النقاد الناضجين للمعاصرة Anti-modernists<sup>(١٠)</sup> بعد ذلك إلى أن أصبحت هذه الحركة تاريخيا في الخمسينيات ، بعد أن فشلت تأثيرها بوقفة معظم المؤسسين لها ، وبعد أن فشل أتباعها في وضع نظريات جديدة لفهم الكون والحياة والأدب ، لتحل محل ما هدم من نظريات .

ولعل أهم أسباب اضمحلال المذهب المعاصر ثم اندثاره<sup>(١١)</sup> أن المعصرين أنفسهم رفضوا كل القديم وصجزوا عن رؤية البديل الصحيح لما رفضوه ، فتركوا المجال مفتوحا لكل من رأى رأيا عن خلفهم . وانتهى بهم الأمر إلى الانسجام مع مذاهب التجريب والإغراب التي خرجت من تحت عيامهم : كالرزميين ، ومدعى سيطرة الشكل في الأدب Formalists ، ومن يبخو من التناقضات وعدم استمرارية الحوار وتقطيعه ، أو الإغراق في الغموض ، وأصحاب التاليف حسب منطق اللامعقول . وكذلك من ركزوا على استخدامات اللغة مثل استعمال المجاز والكناية metonymic والاستعارات metaphors ، ومن عصدوا إلى اللغزاة في خلق الأساطير mythopoeia .

ولقد نتجت هذه التناقضات عن كثير من الاتجاهات والظواهر التي احتلت الساحة الفكرية منذ ظهور التيار المعاصر . وأول هذه الاتجاهات أن المعاصرة قلبت المفاهيم الراسخة عن الإبداع الأمي حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأهمها المفهوم الثابت من أفلاطون حتى ذلك الحين ، القائل إن الفن تقليد لما في الحياة ، وأنه استجابة لها . فالقن - كما هو معروف - يقول الحقيقة عن الحياة ، ويسهم في إثرائها وتحسينها ، بأن يجعلها أفضل ، أو يجعلها عملة . وعندما جاء أوسكار وايلد بفكرته المخالفة بأن الحياة تقلد الفن ، قلب هذا المفهوم التقليدي رأسا على عقب ، وقال إن الفن يقلد الفنون الأخرى وليس الحياة ؛ فكتب القصيدة مثلا لا يبنى شعره على تجارب الحياة ، ولكن على تجارب شعراء آخرين . وكان بعد ذلك الاتجاه الخطير إلى الفصل بين الأدب والحياة .

وكان لظاهرة حلول العلوم الإنسانية الحديثة محل الفلاسفة التقليدية القديمة تأثيرها للمع بفقدا الإحساس بالي ثبات في

الكون ؛ فتم نسف الإيمان بالي قيمة مطلقة . وعندما انهار أسلوب التفكير القديم والتصور السابق أن الكون مبنى على نظم مفهومة ، ضاع زمن الحقيقة المطلقة . كان ذلك الانهيار بسبب فكر مجموعة من العلماء والمفكرين ، منهم إينشتاين الذي هدم إحساس البشر بانتظام الكون وعديديته ، وأبى إدراك الإنسان لأهمية كوكبه - الأرض . أما ماركس فقد هدم الإحساس بثبات مؤسسات المجتمع الدينية والحلقية ؛ فانهار النظام الأخلاقي القديم . وهدمت كتابات فرويد مكونات النفس البشرية ، وكشفت عن صراعاتها الرهيبة التي جسدت الفوضى داخل الإنسان . وكذلك فعلت كتابات جيمس فريزر ، وخاصة كتابه الفصح الذهبي . ولهذا ذاعت أفكار تجمع بين أرفع التصورات وأدناها ، مما يند عن الإنسان البدائي ، وفوضى العقل الباطن واللامشور .

أما تدمير الإيمان بالله فكان أفظع ما تخضعت عنه هذه الاتجاهات . ونظرا لحاجة الإنسان إلى الإيمان بالي شيء بديل ، فإنه سمح للفوضى المنظمة في صورة الدولة أن تحل محل عمل الإيمان الضائع . وتكتت الديانات الجديدة ، مثلة في مختلف أشكال السلطة ، من أن تلزم ما بقي من روح الإنسان . وتم الخلط بين حياة الملة وحياة الروح ، إلى أن بدأ البعض يدرك الحقيقة ويذيعها :

عندما تخلص الإنسان الغري الحديث من روابطه الأساسية ، وحرر نفسه ، كان قد فقد ربه . ولعل هذه هي المسألة الحقيقية ؛ إذ إنه لو كان ما يزال يتوجه إلى الله لاستطاع أن يحمل أن يعيش وحتى أن يأمل في الأرض السياب - العالم الحديث . ولكن الحقيقة المرعبة أن كثيرين ممن يعيشون الآن يعتقدون أن الله قد مات . وإن كنتم لا تتركون ذلك ، فإنكم تعلمون القليل من رفاقكم . ونتيجة لذلك أصبحت الحرية عند الإنسان الحديث عبئا لا يقوى عليه ، ولم يعد يحتل عزله . وهو يشعر الآن أنه من المحم عليه أن يجد وسيلة يتحرك بها في الاتجاه المعاكس ، أن يهرب ، أو أن يحسن وضعه هذا .<sup>(١٢)</sup>

وفي عالم الأدب تواترت وتدقت النظريات الأدبية التي ظهرت في اتجاهات عدة ، واختطت لها خطوطا فكرية ونظرية وتطبيقية مختلفة ، فبدت الصورة غير واضحة في أذهان الأدباء ، وعانوا من الحيرة بين الجديد والقديم من المروصعت ، كما حاولوا بين إعادة تقييم القديم وملاحقة الجديد . وأعقب ذلك غياب الاتجاهات للمعرفة في الأدب ، مثل الكلاسيكية والرمزية والرومانسية . وكذلك الأطارات التقليدية في التعبير ، فلم تعد هناك مناهج أدبية واضحة ، بل وجدت أفكار غير منطقية ، مثل فلسفات الدم والبعث ، وكتابات يوكيت وبعض الكتابات الأمريكية من التكرارين في الآرمنيةيات والخمسينيات . واتباع

تغفل عصر الفن في سبيل الانحياز أو الالتزام ، وتدعو إلى التشيع والتصارع .

كان أثر ذلك على النقد أن قضى على النقد الجمالي ، وانتشر النقد الذي يقوم على مناهج جديدة ، مثل التحليل النفسي أو الماركسي أو التركيب البنائي ، وكلها تركز على عوالم وأشياء خارج العمل الفني والأدبي ، وتستخدمها لتبرير خصائص هذا العمل . وقد أفسد هذا الاتجاه النقد ، وأثار الماركس بين النقاد والكتاب ، وأشاع الصراع بين المذاهب المختلفة ، فكانت ضالة حجم النقد الجديد .

أما أثر هذه المغالاة في المذاهب النقدية على الأدب فقد كان إحداث بلبلة فكرية حيرت المبدع الذي كان يريد أن يستقر فكراً . وتلاشى بسبب هذا التصارع الفكري الفن الأصل . وانتشرت تسميات عدة ومبهمة للأدب ، مثل « الأدب الأسود » ، « والشعر المهوس » . وتعددت أنواع الرواية بتعدد المذاهب ، فكانت علمية وفلسفية وسياسية وواقعية اجتماعية . ومن هنا استفاد الأدب جهده في محاولات عقيمة للإلمام بحركة الإبداع المتناظر ، وفي متاهات التعرف على المذاهب النقدية . وكان رد الفعل لديه إما التمرد أو التشتت الذهني . وانصرف الأدب نتيجة لهذا التشتت والفرار إلى الروحي من أدب الفكرة الجادة إلى أدب الإثارة ، فنشأت أنواع من الرواية البوليسية ، مثل روايات العنف والرعب والرواية التاريخية التي تهدف إلى إثارة فقط . ولم يترك هذا التضييق وهذه المغالاة للأدب سوى الانغماس في التشاؤم ، مثلاً ظهر في كتابات كافكا وجويس وبينيت ووينسكو ولورانس وإدوارد آلي .

بعد هذه الإشارة إلى الخلفية الحضارية والثقافية التي أثرت في الأدب الغربي الحديث ، وشكلت وجدان الأدب المعاصر ، يمكن تصور مناخ و الحداثة الذي يفرض نفسه على المبدع الآن ، ويمكن أيضاً تحليل المشكلات التي تحيط بالأدب في مثل هذا المناخ . وكما أن هناك مشكلات قد تكون مشتركة بين أدباء العالم جميعاً ، فهناك بالتأكيد مشكلات خاصة بالأدب وبالإدب في العالم العربي ، الذي يعيش أزمت العصر بعمامة ، ويعاني من واقعه الخاص في وطنه العربي كله .

وأول المشكلات العامة التي يواجهها الأدب في العصر الحديث هذا الانفجار الهائل في المعلومات والمعارف والعلوم وتطورها السريع ، الذي أصبح يشكل عبئاً على إدراك الأدب ، إذ يسعى الفنان دائماً إلى أن يدرس كل الظواهر حوله ، وأن تكون حساسيته هي حساسية العصر ، وتكون موضوعاته وأساليبهم ملائمة لروح عصره . ومن هنا التزعم في المعرفة أيضاً هناك صعوبة البحث عن موضوع أدبي يشد انتباه القارئ ، ويضيف إلى تجربته .

كتاب فرنسا فيما بعد المعاصرة ( بعد الثلاثينيات ) أسلوباً في الكتابة رسماً من خلاله علماً يستعصى على التفسير ، يرون فيه أن حياة الإنسان عتة ، وضرب من الميت والجنون . وتوأكب ذلك مع نزوع الوجودية إلى غرور الإنسان من أي سلوك إلزامي أو غريزي ، واعتبار الحياة عبثاً يعلى فيه الفرد من الحرف الدائم ، يبدأ بلحظة الانفصال عن رحم الأم في الميلاد ، وانتهاء بالخوف من انفصال آخر من هذا العالم بالموث . وأنتجت هذه الأفكار أدباً غميراً أحياناً بالغرابة أو بالجذبية ، إلا أنه لم يكن ذا دلالة صحية أو سلبية .

أما المذاهب النقدية فقد تشتت بين من يجلبون المضمون ومن يجلبون الشكل ، خصوصاً عندما بدأ تنظير جديد لدور اللغة في الأدب ، بعد الاهتمام بفكرة سوسر Saussure عن اللغة ، وتفسيره الجديد لها ، ليس باعتبارها أداة ثابتة لتصوير العالم ، ولكن على أنها وسيلة مرنة تسمح بالخلق . ولما تفسره هذا ، مع تفريقه بين الاحتمالات اللغوية والبيان القدرى والأفعال الكلامية التي تطرحها وتقدمها اللغة في نص من النصوص ، إلى ظهور تيار البنائية في النقد ، الذي أخذ في الفصل بين اللغة وعناصر المحمل الأدبي الأخرى ، مثل الحبكة والشخصيات . . الخ . كذلك أكد النقاد الفرنسيين بارت وBarthes في كثرته عن النقد الحديث *Novelle Critique* أهمية الشكل ، حيث قرر أن اللغة هي أساس العمل الأدبي . ثم ظهرت نظريات نقدية متنوعة أقامت على الأدب علوماً أخرى تدخلت وفرضت نفسها عليه ، مثلاً فصل من عرفوا بعلماء الاجتماع الأدبي ، أوهم النقد الذين يعدون الأعمال الروائية وثائق اجتماعية ، ويدأبون على إرجاع كل ما في العمل الأدبي إلى المجتمع وظروف الكتاب الاجتماعية ، أو البحث عن الأصل الاجتماعي للأدب .<sup>(١٦)</sup> وانتشر مع هذا المذهب تأكيد العلاقة بين النقد وعلم النفس ، الذي جعل الناقد يتناقض مع علم النفس عندما يناقش الحالة الذهنية التي ينشأ فيها الخلق الفني ، والذي أرسى نظريات جديدة عن طبيعة النشاط الإبداعي .

لكن أخطر النظريات على الأدب هي النظرية الماركسية في النقد . وقد بدأت بلومها البنائية ، لداعيتها أن الأدب يمثلون أي اهتمامات بالمجتمع . كما هاجمت أنصار الشكل ، لأهم يركزون على الشكل ، في حين يركز الماركسيون على المضمون الاشتراكي للأدب . ثم راحت تتخلى بانه لا بد أن تكون للأدب مهمة اجتماعية وسياسية ( كما فعل أشهر ناقد الماركسية ، الناقد المجري لوكاش وأعضاء مدرسة فرانكفورت ) . كذلك أدانوا من أسومهم بالمزولين ثقافياً ، أو « متفني الصفوة » عن عدم ميل أدبية كلاسيكية ، بسبب تقديرهم للأدب الإغريقي وأدب تكسير . وكان لهذا الفصل<sup>(١٧)</sup> بين فئات المثقفين أسوأ الأثر على النقد والأدب ، بشيئة لفكرة الواقعية الانحيازية التي

الرتابة، وقد يبحث على الملل. وهو يفرض قيوداً عدة على الأدبي حين يأخذ بأن الفن تصوير واقعي للحياة أو المجتمع، على نحو يحدد دوره، ويضيق مجال اختياره للموضوع. ومن حيث الأسلوب، يعانى المبدع من رتابة الأسلوب الواقعي، كما يخشى أن يعمد المتلقي إلى قياس التجربة الأدبية على الواقع؛ إذ يقرى الأدب الواقعي بمطابقة محتوى العمل الفني على ما في الحياة، وتقييمه تبعاً لذلك. وهذا يحد من خيال الأدبي، عندما يكون خوفه من مقابلة عمله بالواقع قيداً عليه.

ويرى البعض أن أكبر مشكلات الحديثة هي أن الأدبي يحيا في عصر وسائل الإعلام المتعددة، كالإذاعة المسموعة والمرئية بجميع أنواعها، في مواجهة الكتاب الأدبي. فمن حيث الخلق، تغطي هذه الأدوات والمؤسسات على وقت المبدع، ومن حيث التلقي تصرف القارئ عن الكتاب تماماً، وقد لا يقوى الأدبي على منافسة هذه الأجهزة في المجتمعات الغربية، إلا أن طغيانها في المجتمعات المتطورة بعد طغيانها شاملاً. فهي مصادر إلحاح دائم على حواس المتلقي؛ وهي مصادر ميسرة وسهلة للتسليّة والمعرفة. وقد يعمل هذا نزوع المتلقي الآن إلى الأدب الخفيف أو المبسط. وتبرز مشكلة الأدبي عندئذ إذا انجذب إلى إنتاج عمل أدبي عميق.

وكما أثرت هذه الأجهزة في الأدب، أثرت كذلك في المجتمع والأسرة، فجعلت دور الأسرة التربوي والتعليمي يتراجع، لتحل تلك الأجهزة محله. ولذا فإن للعالم الجديد التي يشهدها في المجتمع قد أدت إلى تغيير في العلاقات الاجتماعية والأسرية: كعلاقة الزوج بالزوجة والأب بالابن... الخ. ويتبع هذا التغيير في العلاقات الإنسانية والعائلية تغيير في السلوكيات والقيم الاجتماعية والدينية، وفي الأخلاق بوجه عام، وهذا التغيير يستحث الأدب دائماً على أن يرصد هذه العلاقات والتغيرات ليتفاعل معها ويعكس التغيير عنها.

وكما أسلفت فإن الأدب في النقطتين العربية يواجه مشكلات من نوع خاص. وإذا كان بعضها ليس له صلة مباشرة بالحدثة فإنه قائم. وأولى هذه المشكلات تقضي الأمية في معظم المجتمعات العربية، وشعر الأدبي بأن قطاعات عريضة في مجتمعه لا تتم بما يكتب أو لا تدرك عنه شيئاً. وربما كان قانونه من الخاصة لهم مشاغلهم أيضاً في ضمار ظروف الحياة الحديثة، فيقتلص بذلك الجمهور القاري، تماماً، ولذا يشعر الأدبي بالإحباط والعزلة.

وتتصف بعض المجتمعات العربية كذلك بعدم الاستقرار الاجتماعي، الذي يعزى إلى احتكاكها على مستوى الأفراد وعلى مستوى الدولة بعالم الغرب. وتتصف بعضها أيضاً بالتغير السياسي لسبب أو آخر. ولا يعطل هذا التغيير المستمر على المستويين الاجتماعي والسياسي فرصة للأدبي للمعيشة والفهم لكثير من الأحداث. فعندما تقتضي ظروف قديمة تذهب رغبة

ولقد أثرت كذلك على الأدبي سرعة إيقاع الحياة في مجالات أخرى غير العلوم والمعلومات؛ فهذا الإيقاع السريع لا يسمح بالثأق أو بالتعمق، استيعاباً أو خلقاً. فالبدع ليس مطالباً بالعلم بما حوله فقط، لكنه لا بد أن يضم ما يشاهد، وأن يتمتع بظواهر ليستوعبها ذهنه الخلاق. وطابع الحياة الحديثة لا يسمح بذلك؛ فآثر هذا الطابع على نتاج الأدب الذي اتسم بالقلق والتوتر والممانعة. ويفصح البعض عن أسباب أخرى لهذا التوتر، فيقال إنه قهر العلم الحديث، وضيق الإنسان أمام الآلة، وتهديد الحرب النووية، وصراع القوى الكبرى، وسيادة روح العنف والظلم، وكلها أمور تؤرق أصحاب الوجدان المهرف من الكتب والأدياء.

أما الاتجاه إلى الفردية في التفكير الحديث فقد أدى إلى تفكك الارتباط في التعبير والخلق بين الفرد والآخرين، فضاع الاتصال بين المبدع والمتلقي. وربما يكون اللجوء إلى غرابة التجربة الأدبية وطرافتها يسلكه الأدبي لجذب اهتمام المتلقي، لتنبؤ تجربته متميزة. لكن الأدبي أيضاً يخشى أن تؤدي الطرافة إلى التهور. وهذا ما يجعل التوتر بين الخصوصية والعمومية (حتى يمكن للفناني أن يشارك في التجربة) قائماً بصفة دائمة. وهذا أصبحت محبة الكاتب المعصرى هي رفضه للمألوف من الأفكار والتجارب، وعجزه أحياناً عن بلورة أفكاره، والبحث عن تجارب تحمل عليها. وأحياناً ما يفتق الكاتب، بعد أن يلجأ إلى تجارب ذاتية جديدة في هضم هذه التجارب والتعبير عنها، ومن ثم يعجز عن توصيلها إلى القارئ، وتكون المشكلة هنا هي كيفية العثور على أشكال أدبية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية، ويكون لها أيضاً مغزى إنساني عام. ولكن من المؤكد أن لجوء الأدبي إلى تجارب ذاتية غريبة يقطع الصلة بينه وبين قرائه، أو يفر - على أفضل الاحتمالات - العلاقة التقليدية بين المبدع والمتلقي؛ لأن القارئ يرغب في التجربة المألوفة التي يفهمها ويستطيع الحكم عليها. والاتجاه إلى التعبير عن الذات فقط هو انغلاق للأدبي وفناء لقيمة الأدب.

ومن نفس مطلق الإثارة وشدة الانتباه قد يلجأ الأدبي إلى ابتكار أسلوب يتفرد بالتعبير من خلاله، فتكون محاولة العبث بالشكل الفني التقليدي. ولقد أطلقت أساءة عدة على هذه التجارب الأدبية؛ ففي مجال الرواية عرفت باسم الرواية التجريبية، أو رواية الشكل، التي لا تلتزم بأية قواعد أو قوانين مألوفة، والتي تفقد قيمتها عند القارئ بسبب الإغراب. ونستطيع أن نستشف أن إحدى مشكلات الأدب على هذا النحو هي التعرض للزوال إذا ما انجذب الكاتب إلى رفض الموضوعات أو الأساليب التقليدية.

لكن الجانب الآخر من الصورة، أو التعبير بالأساليب التقليدية، لا يخلو من مشكلات. فالتعبير الواقعي لا يخلو من



القيادة الفكرية التي توكل إليها مهام التوجيه الفكري لحماية المكتسب الاشتراكية، وخلق الوعي الشعي. فإن لم يرضخ، تكون الإداة بأنه غير فعال في مجتمعه، لأنه يستمد عن الجماهير، وينزع إلى التامل الفكري، ويتشغل عن الواقع الاجتماعي. وبعد الإداة يأتي المزل، ونبد الأدب وعزل يكون الفرض منه إبعاده عن القضايا الفكرية والفلسفية التي قد تخالف رأي الحكام والموجهين. ويتبع ذلك الادعاء بأن الفكر وحده لا فعالية إلا إذا ارتبط بحركة الجماهير، وبأن الشعب هو الأستاذ، ولا ولاية للقل من المثقفين عليه. وهذا الادعاء يقلل من شأن الفكر ومن قيمة المثقف. وبعد إساءة الظن بالمثقف وتحقير دوره، يأتي دور الاضطهاد والفرقة بين فئة الأدباء أنفسهم. وفي النهاية تملن الحرب على الأدب (وهو بطبيعته يرفض الفهر) وتتخذ الحرب في بدايتها أسلوب الاستخفاف والإغفال، وتنتهي بسلاح النقد المميت.

وقد أدركنا بعد حين أن النقد الذي غما في ظل هذه البيئة الفكرية يمثل أقصى مشكلات الحدلة في الأدب العربي؛ فقد اختل أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من مفاهيم نقدية خاطئة. ولا ينبغي علينا الخلط في معايير الحكم على الأدب الذي ساد ونحكى، فطى سبيل المثال يمكن أن نتأمل ما شاع من تفضيل أدب على آخر بحكم نشأته الطبقية وليس بالحكم على إنتاجه الأدبي حكياً موضوعياً مجرداً. فالأدب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل صدقاً، لأنه:

لن يكون في مثل صدق الفنان الذي تنجبه الطبقة العاملة. وربما يؤدي افتقار الأدب العامل إلى التعليم الكافي، وقلة محصوله اللغوي، وظروفه النفسية والاجتماعية القاسية. . . ربما يؤدي ذلك إلى صعوبة تعبيره عن حيوية وسلامة؛ ولكن الأعمال التي يكتبها أدباء الطبقة العاملة أكثر صدقاً<sup>(١٧)</sup>.

وبقياً على ذلك انطمست معالم النقد الصحيح، وإندرثت معايير السليمة، وأطلقت التسميات على الأدباء تقيماً لهم، لا لتأنيهم الأدبي؛ فهم إما شعي أو برجوازي أو منمرزل أو تقدمي أو ثوري أو تقليدي. والأدب تعليمي أو مصقول أو إقطاعي أو «خشن» للعلمة من الشعب. وضاع في خضم هذه الترهات دور الأدب الحقيقي بما هو تعبير عن الحياة الإنسانية، يكشف عن وجدان الإنسان وصراعات نفسه ومتناقضاتها. ونسى كثير من القائلين على النقد أن الأدب لا ينبغي أن تحكمه إلا العوامل الجمالية والأسلوبية. وشعر كثير من الأدباء المثقفين أن مكانتهم الاجتماعية والفكرية قد اهتزت في مواجهة المد الناشئ عن الطبقات الجديدة وكتابها. ومن ثم تلخصت مشكلات الأدب في قولية الفكر وولده، وقتل بالإبداع الجيد، وتقييد الرؤى يا الفنية. أما الأدب فأصبح معرضاً للهجوم والنقد الجائر، بعد أن خضع التقييم الفني لمعايير خارج العمل الأدبي.

الكاتب في أن يكتب عنها. وقد يسبب التغير الدائم خللاً بداخل الأديب في التوازن بين الانفعال والتعبير، فتنثر طاقة الخلق لديه، لمعجزه عن ملاحقة الأحداث والتأثر الكافي بها، والتعبير عنها. ويمكن نجيب محفوظ ما أسماه «التوقف الثالث» في حياته الأدبية (وهو يشير بذلك إلى مرحلة من القصور في الخلق)، فيقول إنه حينما ذهب المجتمع القديم - مجتمع ما قبل الثورة - ذهبت معه كل رغبة في نفسه لنقد الكتابة عنه. ثم يستطرد: «وظننت أنني انتهيت أدبياً، ولم يعد لدى ما أقوله أو أكتبه، وأعلنت ذلك، وكنت غلصاً فيه، ولم يكن الأمر دعاية كما ظن البعض. . . وظللت على هذه الحال من سنة ١٩٥٢ حتى سنة ١٩٥٧ لم أكتب كلمة واحدة»<sup>(١٨)</sup>. وهكذا يقتل التعبير الحافظ على الكتابة إذا ما حقق آمال الأديب ومطالبه كما في الثورة، وإذا ما عجز هو عن فهم التغير وإدراك كتبه.

وكان من آثار احتكاكتنا بالغرب أيضاً حيرتنا بين الأصلي والمستحدث. ففى مصر مثلاً بدأت الدعوة إلى أدب وطني وقومى عند غناه الروح الوطنية بعد ثورة ١٩١٩؛ ولكننا لم نستطع الاستمرار والتعمق في البحث عن أصالتها وذاتنا، بفعل مصروفات خارجية، حضارية وسياسية، يسجلها التاريخ المصرى الحديث ولا حاجة الآن لتكرار ذكرها. استمرت هذه الدعوة طوال الثلاثينيات وجزء من الأربعينيات، ونشرت بيانات في الصحف تلح في الدعوة<sup>(١٩)</sup> إلى أدب ينصم عن كيانه، ويحلل شخصيات القومية؛ إلا أننا شغلنا بملء بقضايا سياسية أخرى، فاهملنا تراثنا العربى، واكتفينا بترجمة نظريات الغرب النقدية والأدبية في ذلك الحين، وبمشاركة أهل الغرب تشتتهم وضاهم - وهو أنى ما يكون عن عقائدها الإيمانية، ونظرتنا الثابتة للكون وقضاياها. ولم نكتف بالمراقبة، بل عاث بعضنا الحيرة والتخبط عندما صدمته التيارات الغربية التي بنيت على الإلحاد وعلى خواء الفكر وزيفه. ولعل الاستغراق في النظر عند بعض النقاد العرب نتج عن متابعة تيارات النظريات النقدية في الغرب ومحاولة الإلمام بها.

ومع انحياز بعض النظم السياسية في الوطن العربى إلى الفكر الشيوعى، جاءت نظريات توظيف الأدب والربط بينه وبين السياسة بكل قيوده ومشكلاته، فأفسدت فكرة التزام الأدب بالدعوة للمجتمع الاشتراكي الجديد الحياة الأدبية بحيث أصبحت تفسر كيان الأديب وعمله، والقيم التي يدافع عنها؛ لأنها قيدت مواضيع الأديب ورويته. كان ذلك بدعوى الحاجة إلى أسلوب الواقعية الموجهة، التي ترى تكليف الأديب بواجبات إعلامية لإيجاد التغير الاجتماعي المنشود. ونجاوزت هذه النظم فرض أسلوب إيديا على الأديب إلى توصيف نوعية متلقى الأدب، فطلبت بأن يكون الأدب موجهاً إلى ثلاث معية. ثم كان التدرج الفاتل الذي ضيع مفهوم مهنة الأدب وقضى على قيمته في هذه المجتمعات. أولاً كان خداع الأديب بإقناعه بأنه

هذا أن تعود لفكرة الأدب الموجه، ولكنه تأكيد المهمة الفن، وهي تهذيب وجدان القارئ والارتقاء بثقافته الفنية.

وتبقى نقطة مهمة، تلقى مزيداً من الضوء على موقع الأدب المصري من المعاصرة، وحاسية تجاه مناخ الحداثة. ففي مصر تبته أصحاب المدرسة الحديثة في الأدب في العقد الثالث من هذا القرن إلى ضرورة الخروج بالأدب من دائرة التحنف والسذاجة واللافان، إلى مجال أرحب، يتلاءم مع التطور الحديث في العالم المتحضر، كما جاء في كتاباتهم في ذلك الحين. وندادوا بالتجديد لتنبؤ شخصية الأدب المصري الحديث. وواقع الأمر أن هذا الانحياز كان صدى للمعاصرة كما عرفها العالم الغربي، وفي الزمن نفسه تقريباً، إلا أنه انقلبه مساراً متأنياً في غير تمتع ولا شطط. وعندما ظهرت بوادر التمدد على بعض القوانين والقوالب التقليدية الثابتة، وعدم الاكتراث برأي القارئ أو الناقد، وفي بعض أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية، وبعض آراء يحيى حقي التقليدية، كان ذلك صدى خفياً لآخر من أصداء الملحظ المصري. وكان تمرداً محدوداً، وفي نطاق الضرورات الفنية التي لا تقصد العمل، وليس لغرض الهدم والتفويض. أما عندما تأثر مبدعوننا بالجدل المعاصر حول الشكل والمضمون، فقد حدد الكثير منهم ما يراه مناسباً لأسلوبه في الإبداع، ولتوصيل رؤيته الأدبية. ولم يصح منهم كاتب بالمضمون في سبيل المبالاة في تحديث الشكل<sup>(١٨)</sup>، حتى في بعض الكتابات التي صاد الرأي بأنها تنتمي إلى مسرح العبث. وغلبت الإشارة بضرورة وجود الشكل الفني، وعدم انفصاله عن المضمون، مثلاً يشهد بذلك رأي يحيى حقي في توصيف الخلق الأدبي: «الأدب هو فن النحت بالكلمات»، الذي عبر عنه في رحاب جامعة المنيا. ولذا فأن استطاع القول بأن الأدب المصري رغم تأثره بظروف العصر قد تمكن من الإبقاء على طابع خاص وسمييز يكاد يجمع بين التقيضين: وجود عناصر الحداثة وتطويرها، مع الإبقاء على عناصر أخرى أصيلة، تنبع من عقيدتنا، وتضفي قيمة على العمل الأدبي. وهذا ما سوف يكشف عنه تحليل عمليين روايتين من أحدث أعمال أدبيينا الكبيرين نجيب محفوظ وثروت أباظة.

تهبنا رواية أفرام القبة لتجيب محفوظ بروعة بنائها الدرامي، الذي يعتمد أساساً على تعدد الرواة. فهناك أربعة شخصيات محورية، يتتابع سردها للأحداث، وتتحرك جميعاً في أبعاد الأحداث نفسها، بحيث يمكن أن يتكرر حدث معين في سرد كل منها. لكن تفاعل هذه الشخصيات مع الأحداث يختلف، ورويتها للحقيقة الواحدة تتنوع بتنوع ظروفها، واختلاف تكوينها النفسي، ووجهات نظرها. لكن الرواية تستمر في إطار بناء حكم تمام الإحكام، لأن هناك خطأ درامياً

ولو جاز أن نرجع مشكلة ذبوع الأدب المحايط في بعض المجتمعات العربية الحديثة إلى ظاهرة يعينها، لأمكن القول بأن تحديد نوع التلق، وفرض الفقة التي يوجه إليها الأدب على الكاتب، قد ساعد على قيام هذه المشكلة. فإعراض القارئ عن الأدب الجديد منشؤه «أقلية» ذوقه على نوع من الأدب فرض عليه - إذا جاز هذا التعبير. وقد اهتمت أدبياتنا الكبار إلى هذا الرأي قبل استنفال هذه المشكلة بنسوات؛ فيقول محمود تيمور في إحدى معالاته:

إذا راعنا أن الإنتاج الأدبي الفني محدود الانتشار، قليل الحظ من الزواج، فمن الخطأ أن نرد ذلك إلى أن الجمهور اهدى الفني الرفيع، علينا أن نتبين الحواجز التي تعام ذلك عمداً.

ربما كان من الحواجز تقرب الإنتاج الأدبي غير الفني من الجمهور، والمهله به، وخداعه عن غيره، والحيلولة بينه وبين ما يوظف فيه كوامن السموبذوقه إلى الرفيع من إنتاج الأدب الفني<sup>(١٩)</sup>.

فإذا انتقلنا بهذا إلى مشكلات الحداثة التي تمس الأدبيات المصرية أكثر من غيرها من الأدبيات العرب، فإننا نلاحظ أن طبيعة الحداثة في حياة مجتمعنا، التي غيرت العلاقات الإنسانية بحيث أصبح كل إنسان مستولاً عن نفسه، ومشغولاً بما بينه وما يريده هو عن ما يريده الآخرون، قد تركت لدى بعض الأدباء الناشئين الانطباع بأنهم يواجهون مستقبلهم بلا مناصر ولا معين. وهم كما يرون، يعانون من مشكلات النشر والنقد ونقص الترويج أو غيابه، وفي هذا شيء من الحقيقة. غير أن الوجه الآخر من الحقيقة يرضى بأن قانون العصر هو قانون العبقريّة الفردية؛ لأننا نحكم مناخ الحداثة أيضاً، لم نعد نملك المؤسسات أو الأفراد أو القوة الاجتماعية الدافعة التي تساعد الأدب أو تنبئه، مثل نظام بلاط الملوك أو رعاية الأمراء. وقد ثبت في فرنسا وأمريكا مثلاً أن العبقريّة الفردية تستطيع أن تفرض نفسها على دينا الأدب، حيث استطاع كتف وكاتبات حديثو السن، وأصلا في الموجهة والجديدة، أن يكسبوا أرواضاً الساحة الأدبية عن جدارة.

أما المشكلة الثانية التي تروق الأدبيات المصرية فهي وجود جمهور جديد أفرزته التحولات الطبقيّة السريعة، وهو جمهور يتجه إلى الفنون البسيطة بطبعه، ولكن قدرته اللادحية وحجمه في المجتمع يجتزمان سرعة الارتقاء به وصقل ذوقه. وهذا أمر جدير بالاعتناء، لإحداث الترقى الحضاري للدولة. إن الضمير الفني للأدبي على علية أن يسارع بالأخذ بأيدي هذا الجمهور، وإن لم يفعل فهو يتخل عن واجبه نحو هذا القطاع من مجتمعه. وهو في حيرة، لأن الصلة بينه وبين هذا الجمهور متعذلة. ولا يخفى

الصراع وأبعاده بين طارق والمؤلف . وتختص لحظات السرد في الزمن الحاضر بمحاولات طارق للبحث عن المؤلف الذى اختفى بعد كتابة المسرحية . تمثل هذه المحاولات خط الأحداث الرئيسى ، وتتوازى مع هذا الخط الفكرة الأساسية عن مدى تطبيق المسرحية مع ما حدث في واقع الحياة . ومع تطور الحدث تتطور هذه الفكرة لتسلك إلى « تيمة » أقوى ، هي « أين الحقيقة حول مصير المؤلف » ، هل انتحرا حقاً كما كتب في مسرحيته ، أم أنه مازال حياً ؟ وإن كان لم « يقتل » نفسه فأين يختفى ؟ وكلها تساؤلات تتردد على لسان شخصيات الرواية .

وتنتهى الاستعدادات ، ويأتى يوم عرض المسرحية ، فتحقق نجاحاً كبيراً . يسرد طارق أحداث «ليلة الانتحار» وهو غاضب من نجاح غريمه : « فالجمهور غارق في الصمت أو متفرج في التصفيق » ، والمؤلف المجرم الجبان غائب « (ص ٣٢) » . ثم يجاهر بإتهام عباس « بالخيانة والقتل » ، لكن درية تسارع بالدفاع عنه . وفي حوارهما عن عباس يتفان فجأة إلى إشارة مباشرة إلى واقع المجتمع المصرى في سنوات الاحزاب واللامسلم بعد انتصار ١٩٧٣ :

دorie :

- لم يقتل ولم يتحرر .

- لم يتحرر ولكنه سيقتل . .

رجعت تقول :

- كان يجب أن يقودوا النصر إلى حياة أيسر .

فقلت بسفوية :

- لا يجب حياة يسيرة إلا للثغور ، لقد بات البلد مأخوذاً كبيراً ، لم يكسب الشرطة بيت كرم يونس وهو يمارس الحياة كما تمارسها الدولة ؟ (ص ٣١) .

لكنه يتأكد بعد ذلك أن المضمون الاجتماعى لا يطفى على الشكل الفنى ، ولا يفقد الرواية عبقها ، بحيث تقتصر على العرض المسطح لقضية اجتماعية ؛ إذ إننا نظل نبحث بقيمتها الإنسانية بوصفها استكشافاً عميقاً لسلالات الخير والشر داخل نفس الإنسان . بل تزداد بعد ذلك الرواية عمقا ؛ لأن الأحداث يمكن تفسيرها على مستويين ، ولأن «المسرحية» تصبح إشارة رمزية مباشرة لهذا الفساد العام على المستوى الاجتماعى . ثم تكتسب بعض الكلمات بالتركرار معنى إيجائى ، فتصير لها صفة «الميتاموتيف» leitmotif، مثل كلمات «المؤلف» ، و «الانتحار» ، و «المسرحية» ، و «الجمهور» ، و «المدير» .

وباطراد السرد ندرج حقيقة «المدير» ؛ فسرطان الحلال هو أصل كل الفساد كما يقر الجميع ؛ أنشأ «الفرقة» حيا في النساء والسلطة ، ولطخ اسم كل ممتلكاتها ، وهو يكره المثاليين ؛ «لا يوجد من هو أسمى من المثاليين» (ص ٧) ، ولا يؤمن بأى شيء حتى بوجود الله :

واحداً يضيف كل سرد من الشخصيات الأربعة إليه شيئاً حتى يكتمل الشكل العام . وبذلك تكتف الشكليات البنيائية الواردة في رواية كل شخصية ، بما ينشأ عنها من تفاعل ، عن الموضوع العام للرواية شيئاً فشيئاً باطراد السرد ، مثلاً تصيف الفرشة للوحة الفنية ، ومثلاً يكتمل الشكل الموسيقى بعد تكرار الجمل الموسيقية نفسها . كذلك نجد هذه التكوينات البنيائية الصراع على المستويين الفردى والعام .

يمثل قطبى الصراع على المستوى الفردى شخصان يمثلان الشر والخير على التوالي : هما طارق رمضان وعباس كرم (الراوى الأول والراوى الأخير) . يبدأ طارق رمضان سرده بكلمة « الحريف » ، مشيراً إلى فصل التدرج على المسرحية الجديدة في فرقة مسرح الحلال . وتبدأ الرواية بحدث في لحظة الحاضر ، هو جلسة قراءة المسرحية التى ألفها عدوه الملود عباس كرم . وطارق رمضان يمثل ناشئ بالفرقة ، وفاسق ، ولديه طاقة شر وحقد كبيرة تجعله « يعلم بتدمير العالم »<sup>(٢٠)</sup> . وعلى الرغم من أنه من عائلة محترمة (أبوه من باشوات الجيش القديم ، وإخوته تنصل ومستشار ومهندس) إلا أنه مهمل في عمله ، تحكمه هواجس القتل ، فيتخيل أنه في حروب مع الدنيا والناس .

ويتضح من وجهة نظره أن صراعه الأكبر مع مؤلف المسرحية ، غريمه الذى استطاع أن يتزعم منه عشيقته «نجية» ويتزوجها . ويتخلل السرد ارتداد زمنى إلى أحداث تمثل بؤرة الحقد والحزن والمزمنة في ضمير طارق : لحظة هجرته «نجية» لتزوج من عباس ، وجنازتها عندما ماتت بعد ذلك . وهناك شخصيات أخرى لها دور في هذا الصراع ، مثل سالم المجرورى مخرج الفرقة ، والناقد فؤاد شلى ، وإسماعيل ودرة نجياً الفرقة ، وأحمد برجل ، عامل البوفيه ، وأم هانى ، خيالة الفرقة وزوجة طارق بعد أن هجرته نجية . وبعد أن ينتهى المخرج من تلاوة المسرحية موزعاً الأضواء عليهم ، يكشف طارق أنها تسجيل لحياة عباس بكل أحداثها ؛ بها اعتراف المؤلف بأنه وشى بأهله وأبيه اللذين كانا يديران منزلهما للفنار ليدخلها السجن ، ويأنه قتل زوجته «نجية» وأبوه . ويعتقد طارق أنه جرم لا مؤلف ، ويصر على كشفه والإبلاغ عن جرائمه ، فى حين يرى الجميع أن طارق حادق وجنون ، ولا يملك أن يقيم الدليل على صدق هذا الاتهام ، وليس له الحق في أن يقابل أحداث المسرحية بما جرى في واقع الحياة . ويصاحبه المدير بأن مشكلته هي أن «الحقد يعنى بصيرتك» .

من هنا تولد فكرة رئيسية في الرواية ، وهي فكرة المقابلة بين المسرحية والواقع ، وتتضمن تساؤلاً حائراً عن حقيقة عباس : هل هو قاتل ومولوث حقاً ، أم أنه نقى ويرى بما يتخيله طارق ؟ ويتنوع أسلوب السرد ، فيتخلل من السرد إلى الارتداد الزمنى ، ومن التجوى الداخلية إلى الحوار الخارجى ، ليعرض أسباب

طارق - أحيانا يجيل إلى أن الله موجود .

سرحان - طارق يا بن رمضان . . حتى للجنون حدود .  
(ص ٣٦) .

يستمر بحث طارق عن «المؤلف» فيذهب إلى بيت أمه وأبيه (كرم يونس وحليمة الكباش)، ثم يذهب إلى بيت عباس . يسأل المدير والمناقد عنه ، لكنه يفشل في العثور عليه . وينقل الشك في وجوده حيا التساؤل عن «ما هي الحقيقة؟» ، وأين يختفي؟ إلى تساؤل يحمل قلعا وهو «ما المصير؟» . غير أن البناء الهندسي البارز للرواية ، والنسيج الموحى من الأفكار المهيمنة المتكررة ، والتداخل العسري بين التلميحات عن هموم الفرد وهموم المجتمع (في مقاطع التجزى الداخلية) - كل هذا يفصح عن أن التساؤل عن «المصير» يقصد به المصير العام - مصير البلد كلها . فمثلا تبدأ الرواية بإشارة طاروق إلى أن المسرحية «ليست مسرحية» . هي الحقيقة . نحن أشخاصها الحقيقيون» . (ص ٨) ثم يتكرر التداخل بين المستوى الفردي والعام في طرح الهموم :

عند ناصية شارع الجيش التفت صوب العمارة ثم ملت نحو العتبة . يمرور الأعوام ، الشارع يضيق ويمن ويضباب بالحدوى . نلت جزاءك يا تحية . من الإنصاف أن يقتلك من هجرته من أجله . سيستعمل الزحاح حتى يأكل الناس بعضهم بعضا .  
(ص ١٥)

ويصف طارق عودته إلى منزله بعد العرض ليلة الافتتاح مع الناقد فيقول :

غادرتا السيارة أمام الحارة بالقلمة . منعه من الدخول طفق المجاري . سرنا على طوار متآكل ، ونشوتنا تخمد تحت وطأة الرائحة الكريهة . هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟ هل انحرز من هذه الحارة الكثيرة ، وهذه المرأة الخمسينية التي تزن مائة كيلو ؟ (ص ٣٥) .

ومع استمرار هذا النسيج من الهموم المتداخلة يؤكد تسؤل طارق «هل يتواصل النجاح ويتغير الحال؟» نبرة القلق على المصير العام ، بخاصة أن الإشارة إلى «النجاح» المؤقت في حرب أكتوبر طرحت بوصفها خلفية للرواية في حوار بعض الشخصيات . ويبيى أن يفصح نجيب عن غفوة - بعد انتهاء المقطع السردى الخاص بطاروق - عن أن اسم المسرح الذي تمثل عليه هذه المسرحية هو «مسرح القدة» ، ليكتمل هذا المعنى عن القلق على المستقبل على المستوى العام . (ص ٤٧) .

ويبلغ هذا القلق ذروته عندما يسمح طارق أن عباسا كان يبيت في بنسبون في حلوان ، وأنه بعد أن غادره عثر في حجرته

على خطاب يعترف فيه بعزمه على الانتحار . وتنتهى عند هذه النقطة رواية طارق ؛ لكن «الانتحار» يبقى غير مؤكد ، ويدوم عنصر التشويق في انتظار مقطع سردى آخر :

طارق - هل عثر على جثته ؟  
سرحان - كلا . . لم يثر له على أثر . .  
- هل ذكر أسبابا لانتحاره ؟  
- لا . .  
- هل اقتنعت بانتحاره ؟  
- لم يحنئ والتجانب بدعوه للظهور والعمل ؟ (ص ٣٩) .

يبدأ الراوى الثانى كرم يونس (والد المؤلف) سرده بنفس الكلمة التى بدأ بها طارق : «الحريف نذير فهل تنعمل برودة الشتاء؟» . وتكشف أعماق نفسه وهو يسطع على الحياة وحل كل ما فيها ومن فيها ، حتى زوجته (حليمة) وابنه عباس . عمل ملقنا بالفرقة ، ثم فتح ناديا للقفار بمنزله ، فتم القبض عليه ، وقضى هو وحليمة سنوات بالسجن ، خرج بعدها ليبيع «التسلى» في مقلة كانت متدرة بيته العتيق الذى ورثه عن جده . وتحلظ كلمات كرم من أولها هي حزنه الخاص والحزن العام :

عمر ينقضى في بيع الفول السوداني واللبن والفشار . وهذه المرة التى قضى على بها مثل السجن . لم تسجن في بلد تستحق غاليته السجن ؟ قانون مجنون . . . ماذا سيفعل كل هؤلاء الصبية ؟ انظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهي تنفسج . التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامة . (ص ٤٥) .

ويتبين لنا بعد أن يكشف كرم عن أعماق ذاته أن لكل راومن الرواة قضيتة الخاصة ، وكرهه وألمه الخاص . وتنطوى نفس كل منهم على بؤرة ألم تنطوى إلى سطح الشعور على فترات ، كتذكارات اليم من الماضى .

يتذكر كرم من أن إلى آخر لحظة قبض البوليس عليه ، كما يذكر طارق لحظة هجرته تحية . لكن نجيب عنفوط يؤكد اختلاف همومها الذاتية ، كى يزيد من التأكيد على اتحاد ألم العام عند الجميع . إننا نسمع كرم يمتطى طارق عبا تفعلهم الحكومة : «كيف تزج الحكومة بنا في السجن من أجل أفعال ترتكبها هي جهارا ؟ . ألا تدبر هي بيوتنا للقفار (ص ٦٧) . كما يتضح أيضا أن العامل المشترك في تفكير هذين الراويين هو الخوف مما يحمله غياب المؤلف من معنى . طارق كان حيا ليقتسم منه ، والأب قلبي ؟ فهو لا يريد أن يفقد ابنه وإن كان الود يبينها مقطوعا .

وتقوى أمام هذه الخلفية إحدى «التيامات» الأساسية في الرواية - الشك في حقيقة المؤلف : هل هو خائن وقاتل أم

يصبح الفساد داخل الأفراد انعكاسا للفساد خارجهم : « كل رجل وكل امرأه مثل الدولة . لذلك تتركهم للمجاري والطواير ، أو تجدو عليكم بالخطب الرثانة » . (ص ٧٢) وسيطر اليأس على الأيوبيين وبخاصة كرم : إذ إن حليلة - على الأقل - تنتظر عودة عباس . (ص ٦٠) وهذا هو أملها الباقي : « عندما يرجع عباس سأذهب معه . . . إنه ملك ، وهو من صنع بدى أنا » . (ص ٦٦) ويرغم الكره والصمت الدائم بينهما ، يجمع الوالدان بأن واجبهما هو البحث عن هذا الإبن الغائب . وتحاول حليلة طرد اليأس من قلبها ، بالتشبث بالأمل : « قلبي يحدني بأن المؤلف سيظهر حتما » (ص ٧٣) . ويظل المعنى المهين لكلمة « المؤلف » يتكثف ويتضاعف مع باقى الممانى بالمرسحة ، حتى يفصح عنه الحوار بين سرحان الهلال وفؤاد شلى الناقد . يقول الناقد إن المرسحة متشائمة ، فيرد الهلال بسخرية :

- متشائمة !؟
- ما كان ينبغي أن ينتحر بعد ما تعلق به أمل الجمهور .
- ليس انتحارا ، ولكنه مصير الجيل الجديد في نضال الإنقاذ . (ص ٧٦) .

وبانتهاء هذا الجزء من الرواية يكون قد انضح ما ترمز إليه كلمة « المؤلف » أو « الإبن » بوصفها أملا في المستقبل أو الجيل القادم . وعلى مستوى الحدث الواقعي ينتهي هذا الجزء عند نفس النقطة التي انتهى إليها السرد في الجزء الأول ، عندما يجبر عامل البوفيه كرم بأن هناك رسالة تركها عباس في البنيون تقيد بأنه يعتمر الانتحار .

أما حليلة فلا تبدأ السرد بكلمة « الحريف » مثلما فعل الراويان السابقان ، لكنها تستهل سردها بهذه العبارات التي تشع بعنونة البحث ودفعة المشاعر بين الإبن والأم : « وأول من جديد . من جوف السجن إلى سطح الأرض . ويل على وجه عباس فاحتويه بين ذراعي » . (ص ٨٢) وعموما يحمل هذا الجزء من الرواية معه جوا أقل تعلقا ، وتسنع فيه مقاطع من الحوار أكثر إشراقا ، ونرى مواقف لم ترد في سرد الراويين السابقين ، وبخاصة هذا الحوار بين جيلين :

- الأم : شد ما أسأنا إليك ، ليت الموت أراحك منا .
- الإبن : ما يسيئ إلا كلامك
- الأم : (تبكي)
- الإبن : الآن يطيب لنا الشكر . . . دعينا تفكر في المستقبل . (ص ٨٧)

وتعانى حليلة آملا مثلما ما يعانيه كرم : ذل « ليلية الكيسة » ، وألم السجن الحزينة ، والظلم : « لأن «القانون» لا يصول ولا يحول إلا مع المساكين » (ص ٨٥) . لكن إيمانها بعودة الخير

يرى . يمكن كرم من واقعه وردت في رواية طارق - زيارة طارق لها ليخبرها بخيانة ابنها بالإبلاغ عنها ، كما ورد في أحداث المسرحية) . ويعد تأمل هذه الواقعة من وجهة نظر الأيوبيين ، لتظهر أساسا قوة الشك حتى في قلب أمه وأبيه :

- حليلة :- لقد صدقت ما قاله الوغد .
- كرم :- وأنت أيضا تصدقيني ؟
- يجب أن نسمع .
- الحق إنني لا أصدق . (ص ٤٥) .

وتسير الأحداث في هذا الجزء من الرواية في نفس الخط الذي سارت فيه في الجزء السابق ، فيقوم كرم أيضا برحلة للبحث عن المؤلف المختفى . وهي أيضا رحلة البحث عن الحقيقة . يذهب أولا لقابلية سرحان الهلال ، رمز الشر الذي أفسد الجميع ، ليواجهه بصرخته «أريد أن أعرف الحقيقة» (ص ٤٨) ، فيجد المدير سعيدا ، لأن «المرسحة» من وجهة نظره ناجحة ومريحة . أما كرم فيتعذب من ضياع الحقيقة :

- الحقيقة المرسحة عظيمة .
- وأنا معذب .

- لا تقل على عباس ؛ إنه يبقى نفسه ، وسيظهر في الوقت المناسب . (ص ٤٩) .

وهكذا يستمر التعذب بين اليأس والأمل ، في حين يزداد شعور كرم بالمرارة والظلم :

ما الفضيلة إلا شعار كاذب يتردد في المسرح والجامع . كيف يزوج بي في السجن في زمن الشقاق المضرورة وملاهي الهرم ؟ . . . أليس هو زمن المخلوقات . . مثل ثماما أولئك الرجال ، ولكنه الحظ وحده . (ص ٥٠) .

ويزيد ألمه من «التفائق» حوله الإهانة التي لحقت به بسبب ما انزلق إليه من تدنيس بيته «القديم المتين» بأن سمح بفتح مكانا للعب القمار . تظل هذه الحادثة كابوسا يذم به في نجواه وجهره : «البيت القديم يتجدد على مبادئ جديدة . . يتفرض عنه التغير . تتأهب أوسع حجرة فيه لاستقبال القادمين من الجحيم . احترم هؤلاء الظالم الذين يمارسون الحرية بلا نفاق . . (ص ٥١) وهم الذائق كذلك منازل يعذبني : وتذكرت صفة المخبر على قتاي ، واللكمة التي أسالت الدم من أنفي . الكيسة مثل زلزال مدمر . (ص ٦٦) .

ولكن همه الأكبر هو موت الحب بينه وبين حليلة ، التي شير إليها دائما باسم مجرد هو «المرأة» . وهو يمثل بالارتداد إلى الزمن الماضي علاقتها في بدايتها ، عندما غفر لها زلتها مع الهلال يوم تزوجها . ويقتله الشك فيها ، لأنه يظن أنها خائنة . بعد أن شاهد الهلال يترك مائدة القمار ويتبعها إلى غرفتها . وهكذا

لا عاهرة يا بني .. ليس لي أمل سواك ، فكيف تتصورون في تلك الصورة . . . (ص ١١٧) . ومن هنا نستشف معنى رمز الأم في شخصية حليمة ؛ فهي الرمز التقليدي لمصر ، وبخاصة فيها توجي به هذه الكلمات الشعرية : «من كان ينخل تلك الحيلة مصيرا لحيلة الجميلة الطاهرة ؟ لا يفتق قلبي إلا إلا بالسماحة والحب . فاقض يارب بما أتت قاض» (ص ١٢١) . لكن هذه التجوى التي تنم عن العذاب لا تلبث أن تتبعها عقيدة تغاير لية تفصح عنها حليمة : «إن هذا العذاب .لا يمكن أن يستمر إلى الأبد» . (ص ١٢١) .

وتنتظر حليمة قضاء الله في شيء من الترقب والحرف . ثم تقرر أن تذهب بنفسها إلى المسرح في حلقة جديدة من رحلة البحث عن الغائب . وتصافى فؤاد شلى عند باب المسرح ، فيحكى لها الحبر المحزن بأن ابنها ترك رسالة بالبنسبون تعيد بأنه سوف يتحدر . وهي نفس الواقعة التي يتهى عندها السرد دائما في الأجزاء السابقة .

وتأتى رواية عباس كرم يونس (المؤلف) بعد ذلك مثل اللبنة الأخيرة اللازمة لإتمام هذا البناء الروائي . كانت التوقعات السردية للشخصيات الثلاث قبله تجسد المناخ الفاسد من وجهات نظر مختلفة ، وتعيد أحيانا عرض الحادثة ذاتها بأنفعال ورد فعل مختلفين ، فتزيد من تعميق الخط الدرامي ، ومن تفسير الأحداث . أما ما ننظره من عباس فهو الإجابة عن التساؤل الرئيسى المتمدن أول الرواية ، الذي لم يجد إجابة بحد . ضمنا لمصير التشويق : «أين المؤلف ؟ وهل انتمح أم لا ؟» .

يمكئ عباس عن ظروف حياته من وجهة نظره ، وعن وحدته في «البيت القديم» ، وأهم ذكريات طفولته ، عندما كان يذهب مع والديه إلى المسرح فيرى الممثلين وهم يحفظون أدوارهم : «هشمت» (أذناى) بأناشيد الحبر والمواظ ، ونذر الشر والجحيم ، فالتقى تربية لم تتج إلى يد والدى الغائبين عنى . (ص ١٢٥) . فوالده «لا يكرت بالتربية بناتا» ، على حين دفعت (أمى) بوعية فريدة ترددها لي : كن ملاكا . (ص ١٢٦) . وتتطور الأحداث في روايته التطور نفسه الذى عرفناه في أجزاء سابقة ، لكن الخط الزمني في روايته يفضى مستقيما من الماضى إلى الحاضر بدون تأرجع بين الأزمنة المختلفة ، ليحكى عن حدوث «البيت الحقيق» . ويتحدد مجال صراعه مع الآخرين بمقوماته لهذا الظهور ، فتكون رواية عباس هي قصة صراعه مع الشر على امتداد حياته . ثم يظهر أن اعتناقه بيزو الشر لبيت «القديم» يكف الحماى الرمزية التي قد تقترب بهذا المكان ؛ فهو الشاهد على كل التحولات التي مست علاقة أمه بأبيه ، وشكلت حياته : وكان بيت الوحدة ، ولكنه كان بيت الوئام أيضا . . . وقت ذاك كان أب وأمى زوجين متوافقين» . (ص ١٢٨) .

ويبدأ صراع عباس مع الشر منذ طفولته المبكرة ؛ فهو بطبعه

أقوى من إيمان كرم ؛ في تجاوها الداخلية تفخر بابنها ، وتسخر من عدم ثقة كرم فيه : «ها هو يستوى مؤلفا لا خرافة كيا توحش . طلالا عدت مثالبه سماحة» ، ولكن الحبر يتنصر ؛ يحرف تبارهُ المتدفق زبد السفلة من أمثالك» (ص ٨٥) . ورأيا المتكرر والثابت في ولده أنه «ملاك» ؛ وهو أملها الوحيد في النجاة ، تحلم بالمحروب به بيتها المندس لتعيش معه عندما يكبر . ويؤلها أيضا تحول علاقتها بكرم من الحب إلى الكره ، لأنه فسد وأدمن المخدر ، «ولوت البيت القديم» . ويؤرة لها الدفينة ما وصفها به الهلال ، وذفا عند انكشاف سرها ليلة زفافها . وهي أيضا تشعر أن جرحها الخاص يتوحد مع الجرح العام ؛ فتحد بشغافيه مصدر الألم على المستويين : «ماذا أرجو من دنيا لا بعيد فيها الله» (ص ٩٧) . لكن أملها لا يموت برغم هذا الشقاء . وفي سبر الأحداث المقرر كما في الجزئين السابقين ، تندفع في بحثها عن ابنها المفقود أكثر حاسة من كرم وطارق . تزور الناقد في المقهى ، وتذهب إلى طارق وزوجته أم هان في بيتها ، وتذهب إلى سرحان في مكتبه لتكشف له عن تماسها ؛ إذ إنها ترى نفسها في المسرحية وفي صورة لا علاقة لها بالواقع» (ص ٧٨) . ويكون الدال أنه لا ينبغي لها الخلط بين الحقيقة والمسرحية ؛ فالمسرحية تعجبه ، وهو مطمئن إلى «غفلة الجمهور» :

- المسرحية فن ، والفن خيال مهما استمد من الحقائق .
- ولكن ظنون الناس ؟
- الجمهور لن يرى شيئا من ذلك . (ص ٩٩)

ويعرف الهلال أن حليمة مثالية مثل ابنها : «والك من فتاة استثنائية في هذا الزمن المضمور بالسفلة» (ص ١٠٠) . كما تتأكد نحن من روايتها بأنها شريفة لم تحن زوجها مثليا تصور ، لأنها صلت الهلال وطردته من المنزل عندما دخل خلفها إلى غرفها . ولهذا فإنها تصل إلى قمة عذابها بعدما تشاهد المسرحية ليلة الافتتاح ، وتعرف أن ابنها صورها في المسرحية بصورة الحاتنة : «إنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك ، وتظلمها أكثر منه . . . كيف لم تعرف أمك يا عباس» (ص ١١٦) . وتذكر أن الظلم سمة البشر جميعا : «لن يدركي حكم عادل إلا بين يدى الله» (ص ١١٤) . لكنها مازالت تتمسك بحلمها بعودة ابنها إليها : «عندما يعود سأذهب معه» (ص ١١٥) .

وتكتشف عظمة نعمة التنازل في الرواية من العلاقة الطردية التي ترسمها بين اشتداد قسوة الواقع على حليمة وقوة الحلم الذى تلجأ إليه ؛ فكذلك زادت قسوة الواقع قوى الحلم والأمل ، وأنصحت حليمة عن نقلها وجورها الحقى . لقد عاشت مع كرم القاسد «حارسه هذا الابن ؛ فهو أملها الباقى ؛ ولذا فإنها تنجيه وهي تتعذب : «إن امرأة شريفة وأم . . . إن راحية

(ص ١٣٥) . وماسة عيسى أنه يعرف أن حزنه وحلمه لن يفيد ، وأنه لا يملك إلا الحلم : « إن أُنس الحلم كما يدمن أي الأفيون » (ص ١٣٦) ، فيعذبه عجزه : « أنا ضعيف ما مدت لأجد ما أقفله إلا أن أدرف الدمع الزفير » ، ويصيبه الإحباط والخزي : « لم يعد طعم للحياة ... لازمتي شعور بالمرارة » واستقر بأعماق حزن مقيم » (ص ١٣٩) . ووسط هذا العالم المزيف يؤمن عيسى بحقيقة واحدة ، وهي نقلؤه هو وأمه ؛ فالتنس جميعا « يفقرن صفًا واحدًا في جانب الشر ... لشيء حقيقي إلا الكذب . إذا جاء الطوفان قلن يستحق السفينة إلا أمي وأنا » (ص ١٤٢) .

لكن هذا الإيمان الذي تتعلق به روحه يتزعزع وينهار تماما . ليلة النار التي أهلكته آخر نبذة خضراء » (ص ١٤٤) ؛ ليلة رأى الهلال يترك مائدة القمار ويتوجه إلى غرفة أمه ، ولم يره وهو يخرج من المنزل بعد أن طرده حليمه . وتحول الأم أن تعرف سر بأسه فيثور عليها . « لا يظهر هذا البيت إلا حرته » (ص ١٤٧) . دمر ذلك الإحساس بضيافة أمه نفسه ، إلا أن قلبه « متشبث بالبرامة . ويقرآن مجارب طروق رمز الشر » بأن يتزعزعت منه نجيته . ويبدو زواجه من نجيته كما لو كان خروجًا من عنته الخاصة إلى المنحة العامة ؛ لأنه يعرف أن من لوئها هو الذي لوث أمه : « كل امرأة في المسرح بدأت من مسرحان الهلال » (ص ١٥١) . وهكذا يوسع دائرة قتاله مع الشر : « أضمرت حربا لا هواده فيها على كل أنواع العبودية التي يتعرض لها الناس » (ص ١٦٠) . ويقرر أن يجارب من خلال فته ، لأن الفتن هو « البديل عن العمل الذي يطعم إليه المثال العاجز » (١٦٣) . لكنه يترك الفتن عندما ترفض نجيته ، ويقرر العمل كاتبا على الآلة الكاتبة ، لينقلها هي وابنه « طاهر » ، وهو يتشوق بين معركة الحياة ونزوعه الفطري إلى الفن .

وتفشل محاولته لإنقاذ حياة نجيته وطاهر ، ويعتبر موتها تعبيرا عن موت الحلم المؤقت ، أو فشل المحاولة العملية الأولى . وبعد موات الحلم يريد أن ينشأه ، أو يعيد المحاولة من جديد : « أريد أن أنسى الحلم ولو بمضغعة الحزن » (ص ١٦٩) . ويقرر المحاولة هذه المرة بالفن . يكتب مسرحية عن قصة الشر في بيته . ويكتب عباس المسرحية وهو مترك لكل الحقائق ؛ ما عدا فتنه في حقيقة الأم ، لأنه يجمل « جوهرها » ، ويشك في خيانتها :

ليكن البيت القديم هو المكان . لكن الماخور هو المصير . ليكن الناس هم الناس ، ولكن الجوهر سيكون الحلم لا الواقع . أيتها أدوى ؟ هو الحلم بلا شك . (ص ١٦٩)

وهو بهذا يرى الخلاص فيما سيكشف عنه الحلم ، هذا الجوهر الذي لا يعلم بلهر أحد ، وهو الآن يرتاح لأنه سيخدع الناس

مثال ، « تشبعت ( نفسه ) بحب الفن والخير » . يقول : « وصلت إلى نخبة قليلة عرفت بالمثالية البريئة ، حتى كونا من أنفسنا جمعية أخلاقية لغماية الألفاظ البذية . وكنا نردد الأناشيد ونصدها ، ونؤم من بمصر الثورة الجليلة » (ص ١٦٩) . إنه يتسنى إلى الجبل الذي شب في أحضان الثورة ، وأمن بجادتها ، ثم قاوم التصديق المرير بعد الهزيمة : « فقد حملتنا بعالم مثال جعلنا أنفسنا على رأس مواطنيه المثاليين . وحتى الهزيمة لم تزعزع أركاننا » (ص ١٦٩) . وتؤرقه فكرة اقتران الإنسان بالشر كما عرفها من رواية فاولست التي قرأها وهو طفل . وعندما يكلمه أبوه عن الشر بوصفه حقيقة واقعة في الحياة ، تتدخل الأم لتقطع الحوار : « احتفظ بأفكارك لنفسك ، ألا تترى أنك لتقطع ملاكا » (ص ١٦٩) . وتحمله أمه كذلك من تأثير طارق الممر عندما يسكن معهم في البيت نفسه :

الأم : - لا تعرب الأستاذ بكلامك يا طارق .

- على المؤلف أن يعرف كل شيء ، والشر خاصة ؛ فمن الشر يتبع المسرح . (ص ١٧١)

ويحارب عيسى في بيته الشراء المادى ، ويسمى إلى شراء الروح ؛ لكن الأشرار حوله يسفرون من تلك الطبيعة فيه . يعلم طارق وكرم والده بالثراء الملوث من وراء القمار ، وعيسى يشاوم وهو يحضر مع الحياة إذا جاءت من الحرام ، فيقول لهم : « كان أبو العلواء يعيش على العسل وحده » (ص ١٧٦) ، فيفسر منه أبوه ، لأنه « مريض بداء التفضيلة » . وعندما يجاوره الناقد يكشف عن فهمه الأصيل لحقي الحياة والموت :

الناقد : ما هي الحياة في نظرك ؟

عيسى : هي معركة الروح ضد المادة

الناقد : والموت ، ما موقعه من هذه المعركة ؟

عيسى : هو الانحصار النهائي للروح . (ص ١٤٠ - ١٤١)

ويعيش عيسى حياته أسير كابوس يكابده وحلم يراوده . أما الكابوس فهو « التخير في البيت المريع الذي يزعج يده وحلر كالليل » (ص ١٧٤) . يؤله أن يرى « البيت القديم الذي تدهور فصار مأخورا » (ص ١٦٠) . وهو يعرف أن سبب كرهه الأسطوري لأبيه أنه « جعل من ملوانا الحقيق بيت دعارة » (ص ١٣٩) . أما الحلم فيتخيله عيسى في منظر مسرحي ، « يبدأ بطرد طارق ، وينتهي بتوبة أبي على يدي » (ص ١٧٤) . وأحيانا يندمه كرهه لأبيه الذي أنس أمه « فعلاقة عيسى بأمه هي أحد المحاور القوية في روايته » إلى أن يجلم بمشهد آخر « يدور حول معركة بين ( أبي ) وطارق ، يقتل ( أبي ) طارق رمضان ثم يقبض عليه » . « ويعود الطهر إلى البيت القديم »

يستغرق فصلين من أول الرواية . وقد يشعر ذلك القارىء بالخيبة ؛ إذ لماذا يسرد الكاتب واقعة إصابة وهدان بأسلحة التورج التى تبتز ذراعه ، ومواساة نبوية له بكل هذه الاستغاضة ؟ . غير أن القراء المتفحص للرواية تنبى بأن قصة نبوية ليست سوى صدى لأسطورة إيزيس الكامنة فى وجدان كل مصرى ؛ ففى غنما تشهد جسد حبيها يتمزق تحت أسلحة التورج :

تصرخ بأعلى صوت لها ، فلدوى صراخها ، فملا أنحاء القرية ، وتجرى إلى وهدان الذى فقد وعيه ، فتبعده ، عن التورج ، وتتمدد إلى حمارها وتسد به نوافير الدماء المتدفقة من الذراع ، وتحضن الفنى فى لوحة وتصرخ ، لا يعينها أن يراها الناس ..... ( الحلقة ١ )

وهي بعد ذلك تعلم أشتت نفسه ، وتعيد إلى روحه الإيمان بأن طاقة الحب لديها أقوى مما أصابه . وهذا الاستهلال تصبح الأسطورة هي الخلفية الدائمة لكل أحداث الرواية . وتستمر إلى جانب ذلك الإشارة المتكررة إلى الزمن بأنه الصلة التى تربط القديم بالجديد ، وترسم مصير الشخصيات بمرور السنين .

وكما تجسد قصة نبوية أسطورة الخير والحب والبث ، فإن نفس وهدان تمثل قوة الحب التى لا تقهر « فكانت نفسه لا تعرف إلا شغافية الحب » ، وعمله كله تجسيد للخير والعطاء والجندية . استطاع وهدان الذى كانت حياته الجادة الخازمة كلها عمل ( حلقة ١ ) ، أن يجعل فسادينه الأربعة التى ورثها عن أبيه أربعين . ومع كل هذه الأرض التى اشتراها « لم يعرف أحد عنه بخلا ، ولا هو قصر فى الاتفاق على بيته » ( حلقة ٢ ) ، بل كان يعرف بشهامة ومروءة . فهو مثلاً يد يد المساعدة إلى سليمان النواوى فى ضائقة المالبية ، ويرفض أن يستغلها لينتفض على أرضه « فوهدان « إنسان يعف أن يكون أخاه فرست » ، ولا يرضيه أن يشتري أرضه لويخص ثمنها مثلاً فعل الآخرين ؛ فهو « يعف عن هذا فى زمن الفدر والانتهازية . غير أن « الزمان » لا يضع المعروف « فلذا سليمان يتاجر فى أموال وهدان بعد أن انفجرت أزمتة ، ويشترى بقود التجارة عشرة أفدنة يعطيها إياها « فالحير والحب والرحمة دائماً تثمر أروع الثمار .

لكن ما يؤلم وهدان « أن ابنه سباحى على غير خلقه » ، وأنه لا يعترف إلا أن يتهمز إنسان ضائقة أخيه ، « ولا يعثر عند المقدرة ، ولا يتعالى عن خلق الذئاب » . لقد عارض أباه وأصر على أن يستغل سليمان عند حاجته ، ثم أذل نفسه وقيل يده عندما جاء يجير وهدان بأنه اشترى له عشرة فدادين بماله . بنزع وهدان عما جبل عليه ابنه البكر ، ويقول لنبوية « أخاف عليكم من بعلى » . ويشب سباحى - « الذى ترك دراسته وهو بعد

بمسيرته ، ويتركهم فى حيرتهم ، حتى تملن الحقيقة عن نفسها : « سيمتد هو ( سرحان ) وغيره أننى أعترف بالواقع السطحى ، لا الحلم الجوى » ( ص ١٧٠ ) .

هنا يبين وقت الإضافة التى ينتظرها القارىء من أول الرواية ؛ ماذا فعل عيسى بعد أن سلم المسرحية واختفى ؟ يمكن لنا عن لحظة ياس شديد انتابته ، حيث « الجفاف مستفحل ، حتى ( صرت ) جسداً بلا روح » ( ص ١٧٦ ) . كتب رسالة الانتحار فى هذه اللحظة ، وغادر البنسيون إلى الحديقة اليابانية ، حيث غلبه الإرهاق فنام . واستيقظ بعد فترة لا يدركى كم هي فى عمر الزمن ، ليجد نفسه وكأنه بعث من جديد :

لعل نمت ساعة أو أكثر . قمت فى خفة غير متوقفة . وجذبتنى فى حال جديدة من النشاط . تخلى راسى من الحرارة وقلى من الثقل . ما أعجب ذلك ! انقضت الكتابة وتلاشى التشاؤم . إلى الآن إنسان آخر . منى ولد ؟ كيف ولد ؟ لماذا ولد ؟ . . . . . لقد نمت عصرًا كاملاً واستيقظت فى عصر جديد . . . . . الحنى الفرقة عن التثبث بالذكريات فتلاشت أشياء لا تقدر بثمن . لكننى قمت برحلة طويلة وناجحة ؛ ولا فمن أين وكيف جاء البعث ؟

يصف عيسى ما حدث له بأنه « بعث » جديد ، لكنه يتذكر فجأة الرسالة التى سطرها ، ويدرك أنه قد فات أوان استردادها ، ولكنه لا يهتم حتى باستردادها ، ولا بأى شيء آخر لن يهتم مثلاً بأنه « مفلس ومطارد وفوضون » ، لأن كل « ما هم فى هذه اللحظة » ( هو ) الإيمان فى السير ، وكل ما يحسه « هو أن إرادته تنطلق بالهجة المتحدة » ( ص ١٧٨ ) . ويبدأ يترك نجيب محفوظ نهاية الرواية مفتوحة . ولعلنا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بعد استعادة البطل لروحه وإرادته .

\*\*\*

وتبدأ رواية ثروت بأبواب أحلام فى الظهيرة ( ٧١ ) بداية تقليدية ؛ فهي رواية واقعية ، طريقة السرد فيها بأسلوب الروى شامل العلم ، الذى يسرد الأحداث فى الزمن الماضى . لكن هذه البداية التقليدية تخفى عنصرين مهمين فى بناء الرواية ، هما عنصران الزمان والأسطورة . فالرول كلمة فى الرواية إشارة إلى الزمان ؛ « حين كان الزمان مثل الموسيقى الحاملة الهادئة ، وكان الناس فيه أنعماء ساجية حاملة » ( الحلقة ١ ) . وعصر الزمان خلفية متناسبة للرواية ، لأنها مثل رواية الأجيال تحكى قصة ثلاثة أجيال متعاقبة : الجد الصالح وهدان ، الذى يجنب ابننا فهد-سباحى - ثم الحفيد الطبيب صلاح ، الذى يعيد الحق إلى نصابه . أما عنصر الأسطورة فينبأ عن الحادث الذى يستهل به الكاتب روايته . إنه يمكن بشيء من الإسهاب عن حادث



أبيه الذي يزرع أرضهم منذ كان سباعي صيا . لكن الحقوق يجمع الناس أن يزرعوه ؛ فختنق الجماعة هو وقد ناز الشر والظلم . وعندما يوافق المجتمع الصغير في الصالحة على ظلمه الأول ينمادى إلى ظلم أكبر . ولما شجعه من شهداء ظلمه وناقضوه ، « أحسن سباعي أن مراسم التتويج الإجماعي قد تمت له بهذا التفاف » . ( حلقة ٤ ) لكن متولى يقاوم وحيدا ويعفده . ويعلم تحديه لرجال سباعي : « لن أدفع شيئا ، ولن أخاف منك يا أبو سريع ، ولا من سيدك الجديد » . وبفعله هذا يقتل هو وعائلته جميعا ، والكل في القرية يعلم من القاتل ولا يرشد عنه ، ويزداد سباعي طغيانا حتى على أصدقاء أبيه ، فإذا به يفسد أجل وأروع صداقات كان أبوه قد بناها . ومن خلال أحداث عدة ، يؤكد ثروت أباطنة مفهوما ثانيا ، مؤداه أن الشر لا يقاومه إلا الجماعة ، فأى مقاومة فردية تبوء بالفشل ، لأن الشر لا يعمل إلا من خلال جماعة « عصابة » ، وعندما يفكر لا يفكر إلا تفكيريا ، فالشر لا يرى إلا نفسه ، ولا يتنسى إلا إلى ما يحقق مصلحة ذاتية . وهذا هو الفرق بين سباعي وأخيه ؛ فعندما يجبر خليل أخاه بأنه قرر الزواج من ابنة أستاذ له ، وأنها طيبة ، يسأله سباعي :

- وستجعلها تعمل ؟
- طيبا ، هذا أمر لا تصوره أنت ، ولكن هل تظن مصر تستطيع أن تستغنى عن جهد طبيب أو طبيبة ؟
- مصر ! وأنت مالك ومالمصر
- طيبا هذا موضوع لا شأن لك أنت به . .
- ( الحلقة ٥ )

ورغم قسوة انتصار الشر وانتشار الظلم على يدى سباعي ، يظل هناك شعاع خافت لأمل قد يجي : سباعي يشعر بالخجل من أن يعرف ابنه صلاح بأفعاله الشريرة ، ويطلب من ياسين زوج أخته (المدرس) أن يبحث له عن شقة بالقاهرة ، تسكن فيها زوجته وابنها ، حتى لا يسمع بما يفعله أبوه من أهل القرية ، ويطلب من خليل أن يكون وليا لأمره بالمدرسة . وهناك أيضا إيمان الأم «دنيوة» بأن الله قد هدى ابنها ، إنها لا توافق على أفعاله ، وتجر القرية وتذهب لتعيش مع خليل بالقاهرة . وعلى لم تياس ، يرغم تخليها عن أرضها ومكانها بالصالحه ، وتدعو الله أن يعوضها في خليل خيرا ؛ فهو أملها . واستنكارها للشر نوع من المقاومة . أما إيمان سباعي لابنه من القرية فدلالة على أنه ربما يأبى على نفسه ما أنساق إليه ، ويريد أن يضيق حدود قدر ما يستطيع .

وعندما يطلب صلاح من أبيه أن يصحبه إلى البلدة في الإجازة الصيفية يرفض بشدة ، حتى لا يجبره أحد بشروط أبيه . وتكتشف رؤية الكاتب هنا عن وجود الخير المتمدن حول سباعي ، فهو يحاصره ، والجميع يستنكرون أفعاله . والابن يحاط

طفل في العاشرة - يسعى للذاته ، ولا يعرفه عن تحقيقها عائق . إنه يعمل على توثيق علاقاته مع ابن عز الدين بك الحفوي ، عضو مجلس الشعب الذي يروى في ظله عصابة أبو سريع ، الذين يستاجرهم لإرهاب وقتل من يعصون أمره وقتلهم .

وهكذا يخرج الكاتب من دائرة الفساد على المستوى الفردي إلى الفساد العام ، فيشير إلى ظروف قريه « الصالحه » التي يتعاون فيها الأثقياء مع أصحاب النفوذ وإلجاء . وتحكى الرواية عن فترة التحولات الاجتماعية التي تلت الثورة ، وعن ظروف القرية المصرية في ذلك الحين . كذلك تصور بعض مظاهر الحياة العامة : من استغلال نفوذ ، وانتقال الأفراد من حزب إلى حزب جريا وراء المصلحة الخاصة ( الحلقة ٣ ) . ووسط فساد الجور العام هذا يسود التفاف الذي أصبح أعظم العملات تداولها ، ويتم الانتخابات التي تزور ، وينتج فيها عز الدين بك بالإرهاب . لكن هذا الاستعراض للفساد لا يطلو في الرواية ، فلا يلبث عز الدين بك أن يقتل .

يجزن وهدان لملاقة ابنه بهؤلاء الأشرار ، ويعترض على رغبة ابنه في الزواج من « ابنة عز الدين بك الدميعة طمعا في مالها وسلطة أبيها » . ويخاف انتمسك في الشر عندما يتزوج « قديرة » ويصبح بيت وهدان مفتوحا لمائلة عز الدين ، وخصوصا ابنه شعبان الفاسد . وذهبت نفس وهدان أن شعبان ربما فكر في الزواج من فاطمة أو عابلة بنته . لكن شعبان يتزوج « أميرة عربية هي أخت الأمير عمر ، صديقه ورفيقه في المحامات والسر » . ويبدأ وهدان ، وتطلب نفسه جزئيا ؛ لأن الشر في بيته وفي عائلته بقي محدودا ومحاصرا في ابنه سباعي فقط . أما خليل بنجله الثاني فهو على شاكلته ، غير صالح ؛ انصرف إلى دراسة الطب وأصبح أمه وكل ما يرجو أن يسعد أباه بنجاحه . ويعدو وهدان ربه أن يطمئن على خليل قبل وفاته . ولما مات وهدان زادت الطماع سباعي ، خصوصا عندما أظهر رغبته الجشعة في أن يستولى على كل ما تركه والده ، زعيا بأنه يريد أن يري الأرض كلها ، أنه يرغب في أن يدير تركة أبيه كاملة ، مقابل إيجار يدفع لكل من إخوته » . ( الحلقة ٤ )

ومن مسلكت شعبان بعد وفاة والده عز الدين بك يتبين أن اختلاف الأجيال ظاهرة تكاد تكون عامة . فمثلا اختلف سباعي عن وهدان في ورعه وتقواه ، اختلف شعبان من أبيه في فشله فيما برع فيه أبوه : لم يبرع في إدارة الأرض ، لأنه لم يكن يرى فيها إلا وسيلة للإتفاف على ملذاته ، ولم يكن كذلك بارعا في السياسة . فلم يخلص للأرض ، وقرر بيعها ، ويزهد في السياسة ويقرر البعد عنها ؛ فهمه كله أن ينغمس في شهواته . وزوجته الأميرة ترى في سهره وفعله أمرا عاليا ، من مألوف ما يصنع الرجال .

وينمادى سباعي في غيه ، ويظلم أول من يظلم متولى ، أجبر

ثم تأتي المواجهة بين الخير والشر على المستويين ، ويسافر صلاح إلى «الصالحية» في الانتخابات ، ليصدم بمواجهته للشر الذي تستر عليه أبوه :

رأى في نقاء صباه أن الناس تنهت ، ولكن العيون والوجوه لا تنهت ، وسمع الحنط تلقى ، ولكن الخطباء يتكلمون مذعورين والأوجه منهم بأسرة وعلى الجبين منهم حسرة ، وفي أصواتهم زئير المجهورين من الرجال .

وغادر صلاح المكان حزينا لما رأى ؛ فقد وصل بصيرته إلى خضابيا النفوس ، وعرف ما فعله الظلم والفهر بروح أهل «الصالحية» . ويتحد الحزن العام بالحزن الخاص ، فتمتصت نبوية ، لكنها تقاطع القرية التي أسفد فيها ابنها حتى بعد مماتها ؛ فقد طلبت من خليل أن يكون المزاء فيها أمام بيت في الغافرة . ولكن الفجر لا ينبثق إلا من أحلك اللحظات . وتحل بداية النهاية عندما يقتل أبو سريع ويخشي سباعي ضياع هيبته بعده ، فيقرر التحرر عن القاتل حتى يردعه . لكن جهود رجاله تبوء بالفشل أمام فطنة أهل القرية ، بعد استعراض بارع في بعض مقاطع الرواية للروح المصرية . ويدرك سباعي أنه لا أمان له بعد ذلك في القرية ، ويخطط لأمره . وتعود الرواية لتأكيد «تيمة» الاستغلال ، وهي الكفاح الجماعي للشر . وكأنها بذلك تخطط لنفسها بناء دائريا ؛ لأن سباعي استبد بأهل القرية عندما لم يقاومه إلا فرد واحد (متولى) ، وضفت سلطته عندما تكتفى أهل القرية جميعا على تضليل رجاله وعدم إرشادهم إلى قاتل أبو سريع .

ويتحقق ما ينشأه سباعي : يتخرج صلاح من كلية الحقوق ، ويمتزم الزواج من زميلته «عليقة» . وأثناء احتفال سباعي بنجاح ابنه يقتل ؛ يقتله نرزي القرية وتحث معارضة ابنه له بأنه قبل الضيم والذل والهوان» . إنه واحد من الجيل الجديد الذي يأبى ذلك على نفسه وأهله . وبعد أن عرف صلاح تفاصيل ما فعله أبوه ، يقرر إعادة الحقوق إلى أصحابها . ذهب صلاح إلى بيوت كل من ظلمهم أبوه ورفض الظلم عنهم ، حتى عمه خليل وصماته قاطمه وعاصبه ، وقرر أن يرفض الرقطة بالقضاء أو الجامعة ، ويعمل بالمحكمة مؤقتا ، حتى يتراجع عن قاتل أبيه ، ليحق الحق الذي هو أرق قيمة عنده ، كما يقول في مرافعته أمام المحكمة :

إن هذا الذي أقول هو ما يعمل في نفسي ؛ دفعني إلى قوله محاولة من أن يكون المدل أعظم من الآوبة ؛ وأن يكون حق الإنسان في الكرامة التي وهبها الله له مقدسا قداسة الروح الإنسانية ، وأن تكون مصر مسيح آدميين لا غابة ذئاب . ( الحلقة ٧ )

وتنتهي الرواية عند نفس المعنى الذي بدأت منه ؛ فهي ذات بناء دائري ، يؤكد أن الحب والخير هما دستور الحياة ، وأن الظلم

بالخيريين : عمته وزوجيتها ، وعمه وأمه وجدته ، وكلهم يرفضون أفعال سباعي حتى أم صلاح - قدوة ابنة من اقتدى به سباعي ونجح بهج :

الأم : - إذا كنت لا تريده أن يعرف ما تفعله فلماذا تفعله ؟

- أنت التي تقولين هذا يا بنت عز الدين الخولي ؟

دعى هذا الكلام لغيرك !

- ومن قال لك إنني كنت راضية عما يفعله أمي ؟

- إذن فصامت لم تكوني راضية فمن الطبيعي ألا يذهب صلاح إلى البلد .

وكما يشير هذا الحوار إلى ظاهرة مهمة ، وهي أن الشر محاصر داخل هذا المجتمع ، وأنه محاصر بالخير في كل مكان ، يشير أيضا إلى فكرة تتابع الأجيال واختلافها . فابنة عز الدين بك لا تحمل الشر الذي صنمه أبوها . وفي تلميحها لرفضها الشر إرثا خاص بما قد يكون عليه حال ابنها بعد وفاة سباعي . إنه ميلاد الخير من الشر ؛ هذا المعنى الأسطوري الذي تمثله الأم ، وهي منذ بداية الرواية ترمز إلى قدرة إيزيس الخالدة على بعث الخير من جديد . وربما يكون صلاح هو هذا الأمل الجديد .

ونستشر بوجود ينبوع الخير في قلب صلاح . يسأله أبوه : «وماذا يدرس لك عمتك ياسين ؟ فيجيب صلاح : القرآن .. إنهم لا يدرسونها بالمدراس .. لكن عمتي ياسين يدرس لنا القرآن مع دروس المدرسة . ويحكى صلاح أن ما حياه في الخير وما بعده عن الشر هو ما قرأه عن عقاب الشر في القرآن . فقد جرب مرة أن يسرق قلما ليري ما سيفعله به الله ، وهو موثق بأن الله سيعاقبه . فأنكسر القلم منه ، وسال عليه الخير ، وأتلف كتبه وملابسه . ويتم حكايته قائلا : «ووجدتني هذه المرة أوقن أن الله يرعاني بعبائتي ، وأنه أنزل بي العقاب عند أول سرقة لي» (الحلقة ٦) . إنها الطمأنينة بأن الله يصمه ويريد به خيرا . وهكذا ينتهي الصراع بين الخير والشر في داخل نفس صلاح إلى نهاية تتلامح والحظ العام للرواية المفضلة ، التي تفصح عنها الرواية .

وينتقل المؤلف إلى الصراع بين الخير والشر على المستوى الاجتماعي مرة أخرى ، فيعرض لبعض الأحداث العامة ، مثل تطبيق قوانين الإصلاح الزراعي ، والانفصال بين مصر وسوريا ، وتدهور الحال الاقتصادي على مستوى الفرد والمجتمع . وتؤثر هذه التغيرات تأثيرا إيجابيا على خليل فيزداد إيمانه ، ويرضى بحكم الله عندما يفقد أسهمه وأمواله عند إجراء التأميمات بعد واقعة الانفصال . وتؤثر تأثيرا سلبيا عند سباعي فينضم إلى التنظيمات السياسية الجليدية ، وترشحه الحكومة في دائرة عز الدين الخولي ، وكأنها هو ترشيح لنفس مصيره المحتوم .

وثيمة معينة ، أو إيجاد الربط بالصور ، مثل صورة والبيت العتيق الذي أصبح مأخوذاً . كما أن عدد المقاطع السردية في كل جزء ، وتذبذبه بين الأربعة المختلفة ، ذو دلالة شكلية وإحصائية مدهلة ومناسبة تماماً للمضمون . وعلى سبيل المثال يبدأ السرد عند كرم يونس وزوجته بثلاثة مقاطع في الحاضر ، ثم ينتقل بانتظام شديد بين الماضي والحاضر ، لكنه ينتهي في رواية حليلة زوجته بالتثبث بالحاضر . كذلك ترد رواية طارق الحافظ المدمر إلى الماضي بامطار السرد ، في حين لا يرد هذا الزمن في رواية عباس الذي يرمز إلى المستقبل المرتقب ، ويتسق السرد في روايته بانطلاق منتظم ، لا تذبذب فيه ، نحو الحاضر والمستقبل .

ثالثاً : استخدام الرمز ، وهو أحد عناصر الحديث المميزة للرواية في الأدب الغربي . وفي رواية أفراس القبية استخدام مكثف للرمز ، يتداخل ليكشف عن جوانب الرؤى الخاصة للواقع الاجتماعي الذي يفتق نجيب محفوظ وسريد أن يجد لأحداثه (على مستوى الواقع) تفسيراً ، أو أن ينتهز بنهايته . فإليبت العتيق ، وحليمة صورة الأب ، والمدير . الخ لها دلالات رمزية متعددة ، تدخل في نسج الرواية وتثرى معانيها . وفي أحلام في الظهيرة ترمز الأم إلى الخير بوصفه طاقة كامنة تتجلى قوتها في لحظات اليأس ، مثلاً في شخصية نوبة وقدرية أم صلاح التي يعجب الجميع من طاقة الحب والخير التي تنبعث منها يوم تعلن عن فرحتها بابنتها ، ويوم تعارض سباعي وتعرب عن استيائها من أفعاله . ويستخدم ثروت أباطة أيضاً فكرة والبيت القديم ، باللفظ نفسه للرمز إلى طهارة المكان وقداسته . فيقول وهذان في معرض رفضه لاقتران ابنة بابه عز الدين بك : « هذا بيت عاش طاهراً وأحب أن يظل طاهراً ؛ ولكنه إشارة إلى المكان على النطاق الرمزي للوطن ككل .

ثالثاً : استخدام الأسطورة . وتتخفى ملامح الأسطورة في رواية ثروت أباطة في قصة نبوية وهذان التي يفتح بها روايته . فهذه البطلة هي إيزيس في الأسطورة المصرية ؛ فهي تجمع أشتات روح حبيها ، وترمز برضاها للحياة مع سباعي إلى الخير الباقي ، الذي يملك طاقة البحث فلا يلبث أن يعود من جديد إذا اعترض الشر طريقه . وتصحب هذه الفكرة هي الميكال الذي تبنى عليه الرؤى في الرواية عندما يمثل الحب بين عديله وصلاح عودة لصورة الحب الأول بين الجد والجدلة : « إنه الحب البكر لطيفين مخلوقين من نقاء اللسان دون صلاحيته ، ومن طهارة الملائكة مزججة بخلجات الإنسان ، وشغافية البلور وقد سرى فيه نبض البشر ، ومن نور الأمل في المستقبل طليقاً من قيود الزمن » . (الحلقة ٦) وتعمل رواية نجيب محفوظ الرؤى باللفظ الأسطوري نفسه لقدرة الخير على البحث ، وقدرته النفس على التطهر . فالإشارة إلى والتاره في الرواية تنطوي على المعنى الرمزي ، وهو التطهر فيسقطون فيه (ص ١٦٣) . ويؤكد نجيب محفوظ أن ما حدث

ظاهرة طارئة ومؤقتة وإلى زوال . وهي بذلك تبنى علماً شديد المثالية ، شبيهاً بالحلم ، أو هو كالأسطورة التي كشفت عنها قصة الحب بين وهذان ونبوية في أول الرواية نبيرة عاتدة ، تتكرر فيها كلمة «حلم» لتجسد عالم الحلم الذي تنقله إلينا . ويحمل عالم الرواية ما فيه من إشارات متقابلة رؤى تافلية ، تسير في ثلاثة خطوط متوازية : أولاً أن الشر يمثل جانباً ضيقاً في الحياة ، وهو محاصر بالخير ، سواء في القرية أو المدينة ؛ وثانياً أن الشر ضعيف جبان إذا واجه الخير والحق ؛ فإن المجرم البعيد عن الحق هو مع جبروته أشد الناس هلعاً إذا واجه الحق وواجهته السلطة (الحلقة ٦) ، وثالثاً أن الحلم الأساسي هو الأمل في جبل أفضل ، تملق فؤاده بمصر ولا شيء غيرها . ويكثل هذا الجبل أولاداً قاتل سباعي ، وصلاح وعديلة خطيته :

عديلة : - هل أنت إخوان أم شيوعي ؟

صلاح : - أنا مصري

- إذن فأنت من الأغلبية

- وأنت ؟

- ماذا تفن ؟

- مصرية

- لحما ودما وقلبا وروحاً وجسداً ومشاعراً وأخلاقاً وآراء .

(الحلقة ٦)

وهذا الجبل بمن يملكون صفة الإنسانية : « وأن أحب كل الناس حتى للمخطئين ، وألا أسعد ، وأن أعطي إذا ملكت ، ولا أنظر على المطاء شكراً . أريد أن يظل إيمان بالله وبالحق والصدق وبألقم ثابتاً لا يتزعزع . . . وهذا هو دستور العالم المثالي الذي يحلم به الكاتب ، كما يشير عنوان الرواية .



بعد هذا التحليل للروايتين يتضح أن بعض عناصر الرواية الحديثة حاضر وفعال في هذين العملين الروائيين :

أولاً : العناية بالشكل الروائي وعدم تكديس مكونات العمل بدون هندسة أو نظام ، كما ورد في الاقتباس عن جيمس في أول البحث . فنجيب محفوظ يهتم بالشكل اهتماماً فائقاً ، حيث تكتمل العلاقات العضوية المكونة للشكل الجمالي الذي انتشره ، تستفتح الرحلة العضوية للعمل ، ويصير الشكل والمضمون كلا واحداً . والشكل عند ثروت أباطة وإن كان تقليدياً فإنه يلجأ إلى أساليب من المقابلة والتناظر يحق بها الوحدة العضوية للرواية ، مثل المقابلة بين بعض الأحداث والعلاقات ، كما في مصر عز الدين بك وسباعي ، أو العلاقة بين وهذان ونبوية ، ثم صلاح وعديلة . . الخ . وكذلك فإن ما استخدمه نجيب محفوظ من وسائل لتحقيق التناظر في روايته يتميز بالحداثة والبراعة معاً : مثل استخدام إجماعات الكلمة ، أو الأفكار الإيجابية المتكررة (الميتاتيف) ، بحيث تبه القارئ إلى

مصر أمة بأسرها . وهذه النهاية أيضا مرتبطة بأسلوب السرد غير التقليدي في الرواية .

وإذا كانت الروايات قد التزمت ببعض عناصر الحداثة من خصائص الشكل والمضمون في الرواية الغربية ، فإنها نبذت كثيرا من عيوب الحداثة في هذه الرواية . وإذا كانت قيمة بعض الأعمال الروائية والأدبية بعامة في الغرب قد اندثرت أو زالت فإن ذلك منشؤه هذه العيوب التي نشأت عن التطرف في تطبيقات الاتجاهات الحديثة في الخلق الأدبي . وعما هو ملاحظ أن هذا التطرف غير موجود في هذين النموذجين من الرواية المصرية الحديثة . ولذا أمكن فيها الجمع بين عناصر الحداثة والعناصر التي تضمن بقاء الأدب ولا تجعل بزوايا قيمته . وإضافة إلى البعد عن عيوب الحداثة الغربية ينطوي هذان العملان على عناصر أخرى أصيلة نابعة من الفكر العربي ، جعلت المرجح بين الحداثة والفن الأصيل أمرا ممكنا .

للبيطل هو ديمت غير معقول ولا مبرر ، ولكنه حقيقة محسوسة ماثلة ، يمكن أن ترى وأن تلمس (ص ١٧٨) .

إنه يؤمن بالأسطورة إيمانه بالحقيقة ، وتولد الخير وانتصاره معنى مؤكدا في روح الأسطورة المصرية ، التي تنبئ بها الروايات .

رابعا : البداية والنهاية في أفراح الغيب تتم عن الحداثة ، ويترك ثروت أباطة أيضا نهاية روايته علامة غير مفيدة لانتصار الخير والحب ؛ فلا نعرف بعض التفاصيل الختامية مثل حكم المحكمة على قاتل سباعي ، أو مصير قدرية بعد موت الزوج . الخ . ولكن النهاية المفتوحة في رواية نجيب محفوظ لها وظيفة أكبر ، وهي الإشارة إلى أن المصير النهائي للبيطل ليس مصير فرد فقط ، بل هو ، حسب ما توحى به رموز البناء ومكوناته في الرواية ،

## الهوامش :

- (٧) ظهر ذلك في كتابات المدافعين عن الواقعية ، مثل ستيفن سبندر Spender في مقالته عن الواقعية الجسدية The New Realism (١٩٣٩) ، وفي كتاب المؤلف المجري عدو المصرية جورج لوكاتش G. Lukacs بعنوان معنى الواقعية المعاصرة (١٩٥٧) The Meaning of Contemporary Realism الذي دافع فيه عن الواقعية النقدية عند بلزاك وتولستوي ويزنارد شو وتوماس مان .
- (٨) إد موند ولسون في كتبه As I's Castle .
- (٩) جراهام جرين في مقاله «إيديولوجية المذهب المصري» ، ورد في كتاب دافيد لودج : أساليب الكتابة الحديثة (١٩٧٩) ، ص ٦٩ .
- (١٠) من أشد أعداء المصرية الناقد يوفور ويزنارد شو وقد كتب كثيرا من المؤلفات في ذلك ، منها :

- 1 - Primitivism and Decadence (1937)
- 2 - Mande's Curse (1937)
- 3 - The Anatomy of Narcissus (1934)

- (١) دافيد لودج . أساليب الكتابة الحديثة (لندن : إدوارد آرنولد ١٩٧٩) ص ٤٢ (الترجمة للباحث) .
- (٢) المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٣) هذه المؤلفات الأدبية مثل روايات جيمس : السفراء (١٩٠٣) والوعاء الذهبي (١٩٠٤) وروايات كونراد قلب الظلام (١٩٠٢) ونوسترومو (١٩٠٤) .
- (٤) د. أنجيل بطرس سمعان . نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١) ص ٢٤ .
- (٥) مثل هنري جيمس .
- (٦) بل إن بعض الكتاب مثل جورج أورويل George Orwell لم يتقبلوا المصرية حق في أوج انتشارها ، واتزنروا بالنتائج الوائس التقليدية ، مثلها مثل إشرود وجرين وماكنيس .

- (١٦) مثل البيان الذي أعلن في مجلة السياسة الأسبوعية يدعو إلى هذا الأدب عام ١٩٢٠ .
- (١٧) محمد جبريل . مصر في قصص كتابها المعاصرين . القاهرة : المطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٢٢٢ .
- (١٨) محمود تيمور . دراسات في القصة والمسرح . القاهرة : مكتبة الأدب ، ص ١٩٣ .
- (١٩) عني بالمضمون كتاب مثل المسرحين سعد الدين وهبة والفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوي ، والنزعة نعمان عاشور الشكل المسرحي التقليدي .
- (٢٠) نجيب محفوظ . أفراح القبة (القاهرة : دار مصر للطباعة) ١٩٨١ ، ص ٦ ، وكل الاختصاصات التالية من نفس الطبعة .
- (٢١) نشرت الرواية سلسلة بجمعية الأهرام في الفترة من ١٩٨٤/١/١ إلى ١٩٨٤/٢/١٢ ولكنها لم تنشر في كتاب إلى الآن . ويشير الاقتباس إلى رقم كل حلقة .

(١١) من المؤلفات والكتابات التي أعلنت ذلك :

- 1 - Harry Levin's "What Was Modernism" in *Reflections* 1960  
2 - Laouell Trilling, *Beyond Culture*, 1966 .

- (١٢) دافيز دانيار ماكليوري : الوجوه والأدب الحديث . الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٢ ، ص ٩
- (١٣) مثال على ذلك نقد إد موند ويلسون Edmund Wilson الذي نحري العوامل الاجتماعية التي أثرت على سلوك ديكتز ، ونقد من اعتبروا العمل الأدبي وثيقة اجتماعية ، مثل :
- F.R. Leavis & Richard Hoggart, *Herbert Read & Raymond Williams* .
- (١٤) الإشارة إلى وانعزال الأقلية للكتفة هو موضوع كتاب ف . و . لينيز الأدب الروائي وجمهور القراء (لندن : ١٩٣٨) .
- (١٥) في كتاب فؤاد دولر عشرة أجيال يتحلقون .

## العدد القادم من مجلة « فصول » « الأسلوبية »

## خدمات التفكير وخدمات الكتابة

### ”سجن العمر“ لتوفيق الحكيم

#### نتال وشيال

لا فرية أن يشرح روائي ، عن طيب خاطر ، في كتابة سيرته الذاتية . يشرح صدره ، ولا شك ، وقد نتخلص من مشكلة قد تقض مضجعه ، وهي أن يخلق أشخاصا وأحداثا . أما وهو بمعالج حياته فإنه يتعامل مع أشخاص عاشوا في الواقع ، ومع أحداث وقعت حقيقة . والدليل على صحة ذلك أن الروائيين الذين لم يرووا قصة حياتهم قليلون . ونلاحظ أن الروائيين العرب الأولين كانوا بين اثنين : إما أن يستقوا من معين تجاربهم الخاصة ، ليؤلفوا رواياتهم - مثل محمد حسين هيكل في «زينب» - أو يبدؤوا نشاطهم القصصي بسيرتهم الذاتية - مثل طه حسين في «الأهلام» . أما الأستاذ توفيق الحكيم فيتسب إلى الطائفتين ، إذ تحمل كل رواياته . «عودة الروح» ١٩٣٣ ، و«يوميات نائب في الأرياف» ١٩٣٧ ، و «عصفور من الشرق» ١٩٣٨ ، طابع السيرة الذاتية . وقد ألف الحكيم عملين يدخلان في باب السيرة الذاتية البحث : إذ قدمها على هذا الأساس ، وهما : «زهرة العمر» ١٩٤٣ ، و «سجن العمر» ١٩٦٤ . وهذا العمل الأخير أجدر من غيره أن يعد سيرة ذاتية بالمعنى الصحيح للكلمة : أولا ، لأنها نجد فيه عرضا لقطعة طويلة من حياة الكاتب ؛ وثانيا ، لأن «زهرة العمر» خاضع للافتتان الأدبي (حيلة التراسل مع صديق فرنسي) ؛ وثالثا ، لأن هذا التراسل يبرز الناحية الفكرية للممر ، يقطع النظر عن التواضع الأخرى . وقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك الفرق الجلري بين العاملين ، قائلا إن أحدهما يتكلم عن تكوين فكره ، والآخر عن تكوين طبعه (ص ٢٨٣) . وسوف نتمتع على «سجن العمر» وحده في هذا البحث ، لنحاول أن نظهر كيف تفيد هذه السيرة الذاتية في الدلالة على حداثة تفكير الحكيم وكتبته .

الذي سوف يصبح علما من أعلام الأدب . إنها تبدو لنا مضطربة بطيئة أقرب إلى التخطيط منها إلى إشراف من ظفر بمال قارون ! هل تتصور هذا التواضع من اكتشاف العالم الجديد وإطمان إلى أنه تمسك بناصية المستقبل ؟ ثم تلقت إلى عمله بوصفه رائدا من رواد المسرح ، وتري أنه يتكلم عنه في تواضع أيضا ، موضعا الظروف الشاقة التي اعترضت جهوده . فالتنقود القليلة التي يتقاضاها من عكاشة تمثل مكافأة رمزية لا يُنتظر منها أن تستطيره

هناك نوع من الحداثة ينادر بالقول إن الحكيم يرى منه ، وهو أن يبتذ المرء كل قديم نبذا لأنه قديم ، وأن يدعو إلى اعتناق الجديد من الأفكار لأنه جديد . وإن نجد في الكتاب أدنى إشارة إلى مثل هذا التزمّت في مناصرة الجديد . ليس هناك ما يوحى بفطوسة الموقن بتفوق تراثه الطليعية . فلنتظر إلى دراسات هذا

• قد اعتمدنا مطبعة مكتبة الآداب بدون تاريخ (١٩٦٤)

العهد كان يمرض مرضاً يعطو ثلاثة أيام حينها يرى جنات، كما يذكر أنه كانت له موهبة غريبة تمكنه من التنبؤ . ويخيل إلينا أن الأستاذ توفيق الحكيم يسر اليوم أيما سرور حين يشاهد ازدهار «علم ما بجانب النفس» (La Parapsychologie) إنه لا يرى ضيقاً في قبول هذه الأعراض الخاضعة التي يعجز العلم عن تفسيرها ، لأنها تبدلوا حداداً للأسطورة في الحياة الواقعية . وعند ملاحظته معايشة تلك المذلة للموت تحظر بباله فكرة موضوع قصيدة لجوته عن الفارس وابنه والموت . (ص ٢٧٤)

هذا الاستعداد الفكري لتوسيع الأفق يمثل خبراً وسيلاً لإنشاء الشخصية وإثباتها ، لأن المرء لا ينمو إذا رفض الماضي واجتث جلوده . إن «توفيق» - الصبي توفيق - يشاهد خرافات الكبار حواله ويص أنفه ، هو نفسه ، مخلوق خرافي أيضاً طاقته للتشوق . فهذه العناصر الغيبية تغذي حساسيته ، في الوقت الذي يتكون فيه فكره ، وعندما يستمد من سذاجة شعبه مقوماً من مقومات روحه ، ينلمج في شعبه معترفاً بمصرته ، ولكنه يتنى في الوقت نفسه ، كما رأينا ، إلى تراث أساطير البشرية .

لقد أحس غريزا أن عليه أن يقتنم كل فرصة للتعليم والثقف ، وإن حيرنا النزاه طريق نشأته ، وهو الذي كتب له أن يصبح كاتباً ذائع الصيت . أول صدمة فنية يقاها بها ، قبل الماشرة من عصره ، هو اكتشافه لجمال القرآن عند سماع تلاوته ، ثم يصبح هو أيضاً حذب التلاوة . ويعلق بذاكرته كذلك مولد سيدي إبراهيم الدسوقي مع مركب العربات الهلالية على شكل عربات الكرنفال ، كل واحدة منها خاصة بحرفة من الحرف وأدواتها . وهناك ذكرى أول عرض مسرحية مسرحها في حياته : «شهداء الغرام» ، لوروميرو وجولييت» ، قامت به فرقة من الفرق المتنقلة في الريف . ثم تأتي قصص الفروسيات الشعبية ، يقرأها «الشاعر» في المقاهي ، كما تقرأها في البيت والدة ، التي عرفت كذلك على القصص الغريبة التي عرّباها الشوام ، فاستطاع بعدئذ أن يظلمها وحده . وهذا ساعده على حد تنميره ، «على إجابة اللغة العربية قبل الظفر بتعليم منظم» . (ص ٨٩) فلننصف إلى ذلك الرسم (٩١) والموسيقى بفضل الصداقة التي تربط بين أسرته وعائلة لفته مبادئه مزف العمود . الحقيقة أنه لم يستثمر كل المواجه التي أظهرتها تلك الشئمة غير المنظمة - مجال الصوت أو المهارة في الرسم والغزف - لكنها أثرت شخصيته . ومهما تكن الظروف فإنه استفادها أحسن استفاد : كان يحضر حفلات فرق المسرح المتنقلة في دسوقي ودمتور ، ثم في عهد إقامته بالقاهرة . وكان إذا وجد خمسة قروش في جيبه ، غير العاصمة كلها سيرا على الأقدام ليشاهد عرضاً مسرحياً في الأوبرا ؛ لكنه كان أكثر من مشاهد مدني ؛ كان يتنى لو أنه شارك في الظاهرة المسرحية مشاركة فعالة . كذلك نراه في سن مبكرة يبدأ في تخيل دور الزنان خليفة وهو

عجياً ، ويتشئ لأنه صانع من صناع «تاريخ المسرح المصري» . «كان كل شيء يجري لدينا بسيطاً لا يحمل أكثر من معناه ، ولا يتجاوز أبعد من حدوده» . (ص ٢١٦) .

والظاهر أن الكاتب ، وقد مضى على وجه التقريب أربعون عاماً مثلاً ، يحرص على أن ينفذ دور هذه الفترة تقديرًا بريقه موضوعياً . أهل الفن حينذاك ، هؤلاء الشبان المتمسكون الشارحون في بناء المسرح العربي ، ليسوا إلا مقلدين للمسرح الأوربي الذي ينهلون منه مترجمين عصريين ، وإن كان التصنيع مما لا يكون أمره . فبايالك بمصريين تصطرحهم بيتهم الاجتماعية إلى أن يعيدوا كتابة ما يأخذونه من الأجانب ؟ يحدث ذلك مثلاً عندما تقدم المسرحية الأصلية لفته بين رجل وامرأة ؛ إذ لا بد للمصري من أن يبرر ما لم تكن تبعه تقاليد ذلك الزمان ، فليجأ إلى أواخر القرون : «كان الرجال والنساء في جميع مسرحيات ذلك العصر تجمعهم صلة القرابة» . (ص ٢٢٠)

تحتم إذن على هؤلاء الكاتب ، وإن لم يدهوا موضوعات مسرحياتهم ، أن يعملوا خيالهم وذكاؤهم ولياقتهم ، حتى يوفقوا إلى تصوير مقبول .

«كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتكوين كاتب مسرحنا ، وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يقرود جناسه في المستقبل ليظهر بمفرده» . (ص ٢٢٥)

وكاتبنا خال أيضاً من كل تذكر إزاء التقاليد البالية ، والخرافات الشائعة في بيته العائلية . وحسبه مثلاً أن يذكر أن جلته كانت تؤمن بالجان وتحاف سطوهم ؛ وقد التفتت أن «القطا» تلك الجنية الشريرة - سببت لها ست سقطات . إن كاتبنا يسرد هذا الخبر دون أن يرفقه بتعليق ساخر أو مزدر . وحتى عندما تستجد المرأة ساحراً مشهوراً ، يقول المؤلف :

«فجاءت به وحشيها بسبعة أسحجية ، وعاشت واللق» (ص ١٨) ، كما لو أن الراوي آمن بفاعلية «عمل» الساحر ؛ إذ انتطعت مباشرة بعده سلسلة السقطات اللينة ، أو هو - على الأقل - لا يستبعد هذه الإمكانية . إنه يقبل الناس على علاقتهم ، ويضع عينه وأذنيه فلا يسرع إلى انتقاد مظاهر التخلف الفكرى بقدر ما يتلف إلى تلف أي غير أو مظهر يثير خياله ، ويشع رغبته في اكتشاف الطريف من الأمور . إنه يذكر مثلاً طفولته وما أصيب فيها من أمراض غريبة حيرت الأطباء ، كذلك الحصى التي كانت تلم به أحياناً دون ما سبب ظاهر ، فتأخذه أمه ، التماساً لنشأته ، إلى مقام السيد الطرطوش بالإسكندرية . ومن المعروف أن ولي الله هذا لا ينعم بمعجزة إلا على المريض الذي يبرم نفسه من أكل الجبن الروسي .

وندرت له ذلك النثر بكل أمانة ودقة . . . وشفيت فعلاً (ص ٦٦) وينس هذه البساطة الفكتية بقصص عليا أنه في ذلك

يسارز خادم الأسرة ثم ، في عهد المفردة الشانوية ، يؤلف مسرحيات ويكتلها مع جماعة من أسدقته (ص ١٤٥ - ١٤٧) .

أما الإسكندرية التي أقام بها بضع سنين من صباه ، فقد ارتاد فيها السينا (١٢٥ - ١٢٧) . وفيها يخصص القراءة فمن يلهي أنه كان يستطيع منزلها أنينا كان فيكر منها (ص ١١٩ - ١٢١) . لكن الأحوال حتى في هذا الميدان تفسر : بعد القصص المعربة التي ينش عنها في مساحير البيت ، نجده يستفيد من نظام إعرلة الكتب التي تطبقه بعض المكتبات ليطالع بتمن زهيد كتب كثيرة الأجزاء ، كمغامرات روكامبول ، أو روايات الكسندر دوما (ص ١٢٩) . وأفاده كذلك الإخفاق المدرسي ؛ إذ قدر له ، عندما أعاد سنته الأولى في الثانوي ، أن يقوم بتدريس اللغة العربية في هذا الفصل أستاذ ذكي مظف ، حجب إليه الإنشاء وعرفه بالأبلاط القديم (ص ١٣٣) . ومرة أخرى سوف يجلب الشر له خيرا ؛ فإن مثله في الانتقال إلى السنة الثانية في مدرسة الحقوق رغبه في تعلم جلدى للغة الفرنسية ، فراح يتابع دورس مدرسة بوليتز . وفي قصد التمرن ، يطالع مؤلفات لافونوس ودييه وأنانيل فرانس ثم مسرح ألفريد دي موسيه ومسرح ماريكو ومعظم أجزاء مجموعة فرنسية مشهورة و«ملحق الإستراسبون» . (ص ١٧٢ - ١٧٣) .

إذن فالعبرة الأولى التي نخرج بها من قراءة «سجن المعمره» هي أن البطل سار إلى الضيق الثقافي سيرا صارما مستقيما ، وإن كان ظاهرا لها ملتويا . والدرس الثاني هو أن العالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، وإنما التجديد تطور طبيعي ، أو نحو عضوي ينتهي بنضج عناصر شتى ، بعضها ينسب إلى البيئة والوراثة ، في حين أن البعض الآخر مكتسب . لكنها جميعا تتسار في الأهمية ، نظرا للهدف المطلوب : الحداثة المستحقة .

غير أنه لا حداثة تُرجى فكريا ما لم توجد إرادة قوية . إن السؤال الذي يفلت توفيق الحكيم هو حظ الوراثة فيها إنجه إليه في حياته . ولذلك فإنه يجد ويكده ليوضح هذا الأمر ويوصل إلى نتيجة . وأخيرا فإنه بعد أن حلل وقارن ، يضطر إلى أن يسلم بحقيقة جليلة ، فحواها أنه مهما كثرت أوجه الشبه بينه وبين والديه في الأخلاق والأذواق ، فإن تكوينه الفكري والثقافي قد تم لا بفضل والديه بل ضدهما ، أو ، على الأقل ، بالرغم منهما :

«وفالذي الذي أورتني حب الأدب هو نفسه الذي يصفني عن الأدب . ووالد الذي أورتني الإرادة تقف بإرادتها دون رغبتي الفنية . حريقى الباقية إلى إذن هي فرصتي الوحيدة وسلاحي الوحيد في مقاومة تلك العقبات . حريقى هي تفكيرى . أنا سجين في الموروث حر في المكتسب . وما شيدته بنفسى من فكر وثقافة هو ملكى ... نعم ، تفكيرى وتكوينى الفكرى هنا كل

حريقى . الإنسان حر في الفكر سجين في الطبع» . (ص ٢٨٢ - ٢٨٣) والواقع أن هذه الترجمة الذاتية تدل دلالة واضحة على أن صاحبها تكون واختار طريقه ضد رأى أهله ، فكثيرا ما عصام . أبوه ، ولحق يقال ، لم يتم كثيرا بدراسة ابنه ؛ وإذا هو انتبه عرضا إليها كان لتدخله أسوأ المواقف . فذات يوم خطر له ، مثلا ، أن يتحتم في معنى كلمة وردت في بيت من معلقة زهير ؛ ولما انحط في جوابه ضربه ضربا مؤلما يفض الشعر . وكذلك حين بدا له أن يعلمه السباحة وألقى به في الأعماق ، «ينفض إليه السباحة والبحر» .

وكان من الممكن أن أحب الشعر والبحر في سن مبكرة لو أن أبى أخذنى إلى شاطئها يرفق ، ولم يدفعنى دفعا إلى الأعماق» . (ص ١٠٩)

أما قراءته المفضلة فكانت من صف لا يرضى والده . كان يقضى لوقته فراغه - وهي كثيرة فيها بظهر - مكيما على مطالعة القصص المصرية ، وكان ، تجنبا لضرب الأهل ، يختبئ تحت سريريه . وذات مرة أشعل حريقى في غرفته بالشعلة التي كان يستفئ بها (ص ١١١ - ١١٢) . ومن طول ملامسته للقراءة كادت تعمى إحدى عينيه (ص ١١٩ - ١٢١) .

ولما أحس في نفسه ميلا أكيدا إلى مطالعة الأدب العربى (كتب للجناح وابن المقفع وابن عبد ربه) إنما تمت له اكتشافاته وهو وحده منفرد ، لم يرشده أو ينصحه أحد ، بل إنه يشكر ربه أن فلت أباه أن يشير أمامه إلى هذه القراءات ، لأنه لو فعل لبغض إليه هذا الأدب أيضا . (ص ١٥٣) ينبغي أن يكون المرء حرا في إقباله على الغذاء الثقافي ، ويجب على المجتمع أن يقدم إليه جميع الأصناف :

«أدركت فيما بعد ما هو المعنى الحقيقي للحضارة والبذل للتخضر : هو أن توضع كل آثار الذهن وتراث الفكر في متناول الأيدي بلغة البذل لكل مراحل السن» . (ص ١٤٥) وله ، بجانب القراءة ، هوايات أخرى يخاف أهله من تأثيرها السيئ على تقدمه المدرسي ، مثل السينا والمسرح . إنهم يتوجسون خيفة من كل ما يمت إلى الفن بصله . لنذكر مثلا ما أصاب والدته من فزع عندما سمعت يعزف على العود عزف الممكث ، فلذا هي تطلب منه خشية أن يصبح غدا ومغناوى (ص ٩٨) ، فلذا هي تطلب منه أن يقسم أنه لن يس عودا مرة أخرى ، كما سبق أن استحلوه على أن ينقطع نهائيا عن الذهاب إلى السينا . والغريب في الأمر أن أحدا من أهله لم يستحلفه على مقاطعة المسرح . والأرجح في تفسير ذلك أنه انشاق إلى هذه الهواية متأخرا وهو في القاهرة ، بعيدا عن مراقبة الأسرة القوية بالإسكندرية ، فلم يعرف أحد مدى تقدمه في هذا الطريق . وإنه لينجح في لباسات الحقوقي عندما بدأت فرقة عكاشة تجارب تمثيل مسرحيته الأولى وخاتمه سليمان ؛ لكن أباه يجهل الخبر الثاني . إنه سجل اسم توفيق في



« أميل إلى التخفف من كل ما أستطيع الاستغناء عنه . . . ولا أتناول إلا ما كان ضروريا صرفا . ولذلك تناسى التمثيلية أدلة للتعبير ؛ لأن جعلها المثل والجرار ، أكثر من الرواية التي جعلها التفصيلات ، ( ص ١٩٠ ) .

سوف يكون كاتب مسرح إذن . وكما يتجه إلى الأهم في أمور الفكر ، فإنه لا يقبل أن تنقل حياته أو تصورها أمور غير ضرورية ، فيفضل الإكامة في الفنايق على العيش في شقة مفروشة مع شريك له ، لأنه يكره اللوازم المالية . وهو يقص علينا أن الصديق الذي كان يسكن معه كان يخاف دائما أن يجد يوما في البيت بطاقة من المحكم تنبه أنه غادر المسكن وتركه هو يدفع الأجرة وحده ( ص ٢٥٥ - ٢٥٦ ) . وهو لا يرضى أن يحشم نفسه ما تستهلك ، فلا يتكلف الأناقة في مهندسه . وهو كذلك لا يجب أن يعمل ما يعلمه « الناس » . ويحدث أن يعلن استقلاله بالنسبة لعمالة الناس ، وأن يظهر طابعه القوي « البوهيمي » مثلا يحلق شاربه كمن « يعمل أرست » ، ميرزا خصوصيته ( ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ) .

هذه هي عناصر الحداثة التي وجدها الحكيم في نفسه ونماها : الفضول والإقبال على ما يشبع هذا الفضول ، ثم التواضع لأنه يسي فحوده ، وإن كان هذا لا يهتم من الإحساس بطموح يدفعه إلى أمام في الطريق الذي رسمه لنفسه ، متخففا من كل ما هو غير جوهري . لكن هذه الترجمة الذاتية تعني أكثر من مجموعة وثائق ، إنها عمل أني تحمل كتابته أوضح صلامح الحداثة .

علينا أن نسلّم أولا بأن الواقع الذي يستغله الكاتب ليس خالصا « موضوعيا » فبما أن الوثائق المكتوبة قليلة جدا ، يظهر أن الكاتب يعتمد بصفة خاصة على الذكريات . وهذه الذكريات خلاصة عملية تنقية وتوجيه قلعت بها الذاكرة . وعندما يعالج الكاتب أحداثا وقعت قبل مولده ، أولا كانت منه أصغر من أن نتيج له أن يسي ما يحدث ، فإنه يتحتم عليه أن يلجأ إلى شهادة غيره ، بل إلى ما بقى من ذكريات شهادة غيره . ومن ثم تتسع حريته بالنسبة لمعطيات الواقع ، فيقتس له أن يتناولها معارضا أو مقارنا أو مستعملا شتى الجبل لعرض الأحداث والأشخاص ، أو ، بعبارة أخرى ، ينتج كاتب السيرة الذاتية إزاء موضوعه بحرية الكاتب البدع وسلطانه .

وفي الأسطر التالية التي يخصصها للإخبار عن ولادته يتجلى لنا مدى إبداعه بمناسبة حدث عادي قد عبر عنه ألوف الكتاب قبله . هذه الولادة غريبة في حد ذاتها ، فلم يصرخ الوليد توفيق :

« . . . والتفت الجميع إلى ناحيتي فوجدوني أنظر - كما زعموا - إلى ضوء الصليب وأصبغ في فسي ، شأن المنصب ! ياله من زعم ! إن كل لم تريد أن ترى في ابنتها معجزة كعجزة

جدول المحامين المشتغلين ، وحينما يجبر ابنه بذلك يلاحظ أنه غير متحمس ، فيسأله في ذلك ، ويرد الآخر : وأنا أحب الأدب ، وأريد الاشتغال بالأدب » . ( ص ٢٦١ ) .

لكن الوالد لا يقبض ، ويغضى يناقشه ، يحاول إقناعه بأن الطريق الذي اختاره مسدود . وعندما رآه يصغر على رقبته لسواء السبيل ، قرأ أن يأخذهم لقلابة لطفي السيد الذي كان صديقه في عهد الدراسة . وكان أن نصح لطفي السيد بأن يرسل الشاب إلى فرنسا لتحضير دكتوراه في الحقوق . وهكذا يعفى توفيق من ممارسة حرفة بمافها مزاجه ، ويتنقل إلى جو أصح لإرضاء ميوله الشخصية . وعندما رجع إلى بلده رجع إلى الشهادة نفسها ، إلا أنه حل صناديق مليئة كتباً وقد أشبع نهمه :

« اللهم الفكري الذي استولى على أسلم موائد الحضارة الكبرى . كل ذلك لم يترك لئلا القوة ولا القدرة على حل عبء آخر » . ( ص ٢٩٣ ) .

ذلك أنه - كما قال لنا سابقا - لا يستطيع أن يقوم بعملين في وقت واحد .

« إلى أعرف نفسي . إلى شخص لا يستطيع أن يسير في طريقين . وطاقتي لا تحتمل التشتيت ولا تعمل إلا بالتركيز » . ( ص ١٦٣ ) .

« التشتت » حقا في العشرينيات عندما حاول أن يتجز مشروعين في وقت مما ، كانا يجتلان جانيهما من اهتمامه ، وكان قد بدأ تحقيقها ، ومما كتابة دراسة عن الفن ، وكتابة رواية . ولم يطل ترده ؛ فقد رأى أن وضع كتاب عن الفن يستطيع أن يقوم به غيره ممن كانوا يخرجون حينذاك من الجامعات ، وقد تخصصوا في الفن ، في حين أن الظروف كانت أكثر مواتية لكتابة رواية . فمحمد حسين هيكل يصدر في ذلك الوقت الطيبة الثانية من « زينب » ، محترفا بآبائه لها . وهذا دليل على أن الجمهور كان قد بدأ يستيعب الرواية ويحترم التفاصيل . وما أن « زينب » هي أول رواية عربية ألقت ، فيجب أن يتبعها أعمال أخرى حتى يرسخ هذا الجنس الأدبي الجديد الذي لا تقضى ضرورته لتقدم مصر الثقافي . إنتاج رواية إذن واجب وطني . ومن ثم يقرر الحكيم أن يؤلف « عودة الروح » ، ويسرق الصفحات التي سبق أن كتبها عن الفن :

ولابد من إعدام صفحات إحداهما حتى لا تتأخلى وتغريق وأنا في منتصف العمل الآخر » . ( ص ١٦٣ ) .

وينفس هذا العزم الصارم يقرر بينه وبين نفسه أن نشاط الروائي لا يليق بطابع شخصيته ، بقدر ما تعجبه قدرة أبيه على أن يهتم بأمر كثيرة ، و « حرصه على التفتل في التفصيلات الدقيقة لكل شئون الحياة » . هذا القدر يرى أن أسلوب تفكيره يختلف تماما :

المطلوب حل لمره . وسائر القصة يريها نحاسي ( حزب النساء ) في تعليب الرجل . وما إن تزوجت البنت الكبرى حتى أصحمت الوالدة زوجها إصملا دفع به إلى أن يشكوها ثم يطلقها . لكن من متناول تشبه أن يريش تلك المرأة ويعدها ضحية من ضحايا مجتمع رجالي ؟ .

« ... فلذا هي لا توجد إلا في بيت ابنتها الكبرى . تجلس بجوارها وتعاونها وتندل كل مولود لها جديد ، وكانوا بحمد الله كثيرين ، كل منهم فرق رأس الآخر كما يقولون . هذا فضلا عن تشابه الأم وابنتها الكبرى في العقلية ، واتفاق وتطابق الخصال في السحر لزواج الأم ، حتى يدب الخلاف بينه وبين أولاده فيخلو لها الجو . ويبلغ الحال من السوء حدا لم يستطع معه الزوج صبرا ، ففي ذات يوم ذهبت زوجته تحضى ألباسا عند ابنتها الكبرى ، فلذا هي تباضت بورقة الطلاق مرسلة إليها مع خلعهم » . ( ص ٢٥٠ )

أما النموذج الثاني فيتمتع بالأدب . لكن كاتبنا يستند هذه المرة إلى الاحتجاج ، فهو يناهض هنا الرأي الشائع الذي يقضي بأن العرب وصلوا إلى المسرح متأخرين لتناظر أساسي بين عقليتهم والمبادئ التي قام عليها المسرح ، فيقول الحكيم إن روح المسرح أصبل عنهم ، وأنه هو نفسه يتسبب إلى الأصل :

« إن طبيعة التركيب والتركيز عند العرب منذ القدم في الشعر والفكر والأدب والبلاغة - هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن المسرحي - تجعلني دائما أعتقد أن السليقة العربية هي سليقة مسرحية . وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان ، فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادرها في أشكال أخرى ، فانا كلما تصورت مشاهد رسالة الغفران للممرى ، أو قرأت قطعا من حوار في الأغاني أو للجناح ، وأبنت ذلك البناء المعكم للصورة والعبارة ، والإصابة المباشرة للمفصل ، بلا نحو ولا فضول في التلون السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة ، لوقن وأشعر بالجلبور العميقة الخفية لهذا الميل عندئذ للفن المسرحي » . ( ص ١٦٩ )

لا شك أن هذا الزعم يقاسم القساري بطلابه الاستغزالي ، لكن فضله يدعى في سبيل تشييت التفكير في موضوع طلائع نوحش ، خصوصا والحجج المدلى بها مقنعة .

إن تطبيق مبدأ القياس وحده يمكن كاتبنا من أن يرسم الأشخاص التي يقفها بخطوط مسرحية ومذهلة . فهو يقيم بين والديه مقارنات تسفر في معظم الأحيان عن التناقض بينهما ، إلا أننا نكتشف أن هذا الرجل الثوروث وتلك المرأة النارية يتسلوان في افتقارهما إلى الروح العملية . ثم بين كليهما من جهة ، وصاحب الترجمة ابنيها من جهة أخرى ، يجري الكاتب مقارنات أخرى ، ضمنية أو صريحة : إنه يشبه أباه في أغلب أخلاقه ، لكنه ورث

المسيح ، لأنها في هذه الحالة ستكون هي مريم ا . ( ص ١٥ ) نلاحظ أولا أن البون شامع بين شعور الحاضرين واستنتاج الراوي . ثم إن هذا العرض الفكاهي بكبرياء الأمهات بعيد وغير متوقع . لكن سيطرة الكاتب تظهر بخاصة فيها بعد ، عندما يرتب ويقرر الفروض الحرة بتفسير هذه المفارقة الشائعة :

« إذا ثبت حقا أني نزلت بغير صياح ، فعمل السب هو أن كنت مجهدا تعبنا مكثودا من شدة الجذب إلى هذه الدنيا ، أو كان بلسان علة من الملل ، أو أنه الضعف العام . وربما كان أفضل من ذلك جميعا أن يقال - كما قيل في الكبر - إنني أثرت الصمت والسكون بخلا أو اقتصادا في صياح لا طائل نحته » . ( ص ١٥ ) كأننا بالكاتب ننظر بسرعة إلى مختلف التفسيرات للمقولة ، حتى إذا وصل إلى الأخير منها ، وهو إضعافها وأفكهاها ، وقف عنده وقفة تحموكل ما سبق ، وينتهي بخمرة بوجهها إلى قفاره . إنه يتكلم عن وليد هنا كما لو كان امرأ راشدا . وهذا موقف عادي لديه إزاء ما يصف . وهذا يمكنه من بناء أي مشهد يقدمه بناء عكيا ، يومية بالحيلة والنشاط في إطار واضح الحدود كأنه لوحة ذكية :

« وكان يمررها حصانان هزيلان ، أحدهما أبيض والآخر أحر . أما الآخر فكان أصغر قلعة من زميله الأبيض ، وكان بجواره كأنه يستند إليه ، ويشتمل به به ويشتي بظه ، وكأنه لولا التركيز على صاحبه الأكبر لا نهم ! ربما كان أيضا حال الأبيض ، فهو يتوكل على الآخر دون أن يدو عليه ، ويظهر من هيئته أنه متصرف بضعفه . حصانان يتعاونان على البقاء . ويشجع أحدهما الآخر على مجرد الحياة . والظاهر أنهما نسيا أو تناسبا أنه لا بد لهما من طعام ، فهما يعضان رأسيهما معا في حلة واحدة ، يقول الحوذي إن بها تينا أو دريسا أو عشبيا مجففا . لكن الخيل لا تتكلم ، ولن نكلمه » . ( ص ١١٦ ) .

يخيل إلينا ، والحالة هذه ، أن الحدث لا أهمية له في حد ذاته ، إنما يصلح ذريعة إلى إيجاد فصل نماين فيه مهارة عرض بعضه وصف وبعضه تفسير له قيمة خلق حقيقي .

الحكيم مولع بالتعقل والاحتجاج المنطقي ولما يجمله يتفنن في هذه اللعبة المثيرة لذلكاته وثقة روحه ، فيجد تمتع القصوى في كل ما يتخالف المألوف والمسلم به . وكثيرا ما تتسلط ، وهو يقلم إلينا أمرا أقرب إلى المفارقة منه إلى واقع تصرف الناس وواقعهم ، هل اخترعه أصلا لم حزن تسلسله تحريف يقضي عليه طعم الجدية ؟ فلنأخذ نموذجين لتبين ذلك . الأول يتعلق بزواج جددة الحكيم ، والثاني عندما تزوجت وهي أرمل ولها ابنتان من رجل الحكيم . والمألوف في مثل هذه الحالة ، المألوف من الحكمة البشرية ، أن تنجم عن هذا الفران تملسة أولاد للمرأة ، لأن الرجل ينار منهم فيظلمهم ويقسو عليهم . وإذا بالتبعية هنا خلاف ما انتظرنا . إن ابنتي المرأة هما المستبدتان والرجل هو

قدرته على أن يرسم لوحات شاملة . وفي الكتاب فصلان مهمان ، نجد فيها وصفاً مسبك البناء وموجزا في الوقت نفسه يتيح لنا أن نعاين المشهد عينا خلال حلقاته كلها ، وأن نحس بتوتره ، وأن نتابع بشغف جرياته .

فلننظر أولا إلى الزيارة التي يقوم بها والد الكاتب بصحبة زوجته وابنها الرضيع إلى أبيه . لم تكن الأم الشابة قد التقت بحميها . ويشير الكاتب إلى أنها كانت تنتظر كثيرا من هذه الرحلة . إنها متائلة ، والجو جميل ، ومنظر الريف خلال نافذة الفطار أخاذة ، وهي لذلك ترجو أن تقضي نهرا عمتها . لكن زوجها يكدر بالها حين ينصحها أن تستعد لأن تصير عند لقاءها بزوجة أبيه الجديدة المتكبرة الناضرة ، فتغضب ، وتؤكد له أنها لن تتنازل عن كرامتها ، وأنها سوف ترد الشر بالشر ، وكأنها بالزوج آثارها عوض أن جدها . وهل كل غنم عند وصولهم لا يقابلون الزوجة الجديدة مباشرة ، بل يتزلون في جناح البيت الخاص . بالزوجات القديسات . ويطيعة الحال يزيد هذا من مروءة ظن الوافدة في زوجة حميها المفضلة ، بل يدفعها لأن تنطق بجملته عدها . وتصل الجملة إلى أذن الزوجة الجديدة فتثور وتشكو إلى زوجها ، فتعقد حكمة للنظر في قضية الثيمة ، تلك الشابة الرقيقة . وهاكم جمهور المحكمة بل شهدوها :

« إن جميع من في هذا البيت الكبير قد حضر المحاكمة . كل الزوجات القديسات والأولاد ومن كان ينعزله . من أسرة روم ، وسناهم . لم يبق أحد لم يحضر . والآن ، انزلوا ... »  
وبالبنط ، إلهة سيد البيت . وبعد أن تروى قصة زواجه ،  
( ص ٥٥ ) .

إننا نياس من نجابتها ، لا سيما أن زوجها أنلدها أنها لو أصرت على موقفها لطفها . لكنها بالرغم من ذلك تعاند : « من يتجرأ على إهانتها فلأنها تقطع لسانه بلقاص » ( ص ٥٦ ) . إنها إذن محكوم عليها مقدما . وإذا برى الأسرة يتدخل ويخلص زوجة ابنه لأنه أعجب بشجاعته . وقد استطاع أن يعجم عودها فينوس بيتها وبين زوجها حتى تنصالحا . وبعد ذلك بسنين تقول والدة توفيق له : « خليني أبوك يومها غدا » . ( ص ٥٦ )

إننا هنا نضع يدنا على أحسن صورة للحدث الواقعي الذي رفع إلى منزلة الحقن الأبي بفضل صرامة التعبير . ومهارة الكاتب قمتل في أنه يحفظ بتناصير الواقع التي تكون المفاجأة وتحدث التشويق وتشد التوتر إلى الكارثة الواقعة ، ولكنها قبل وقوعها تأتي بالفرج . وحتى الشخصية التي لا يتوقع لها دور ( Des ex Machina وهي هنا رب الأسرة - ماثلة في هذا الفصل الذي يستحق أن يضم إلى أحسن الفصول المسرحية أو الروائية الحديثة .

أما المثال الثاني فهو الصفحات التي قص فيها كاتبنا وفاة أبيه إنسانعيل الحكيم . ولا يخفى أن معالجة هذا الموضوع صعبة ،

من أمه مزية لا يستهان بها ، وهي قوة الإرادة . وإذا بدا أخوه على نقيضه منذ صغرهما - وقد ازداد هذا التناقض على مرور الزمان - فلأنها يتفان في ميلها إلى الاعتقاد أن الأهم في الحياة - وإن اختلفا في تحديده - يلتصص خارج قاعات الدرس ، وأنه غير ما يتصوره والدان . وهكذا من حين إلى آخر يجري التقريب والتضيق بين هذه النماذج البشرية ، فتزداد الشخصية المحورية - شخصية الكاتب - وضوحا ونورا . فتحن معه أمام صورة بشرية مستحبة لأنها مفهومة ، وأبعد ما تكون عن الغوض أو العشوائية . إنها صورة بشرية منظمة ومعلمة ، قد أعمل في تقديمها عقل منظم غير محل .

ولوحاف الكاتب أن يحس قاربه بالملل ، لوجود في أسلوبه السلاح الفعال لدفع هذا الملل . لذلك نراه أحيانا يوفن إلى عبارات براقة تطرد أي فتور قد يعتور المثقف . على سبيل المثال ، بعد أن أشار إلى المنصرين المكونين لنسبة - المنصر التركي أو الفارسي أو الألباني ، والمنصر المصري - يقول :

« إن سحنة والدي وجنتي ومالحي من حيون زرقاء ، تتم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى هذه الزرقة ولا ما يقرب منها ؛ لأن سحنة والدي الفلاح الفتح كانت فيها يبدو قديرة على صيغ بحر أزرق باكملة . » ( ص ١٩ )

ويجد الحكيم تجديده مفهوم كلام مأثور فيقله من قدسية التراث إلى مرجح الحداداة فتصبح لتبيرة صورة وبيرة جليلدات . إننا نذكر أن أبيه امتحنه ذات مرة ، ولا أخفا ضربه ضربا أسال الدم من أنفه :

« ... وأنا ألحن العلفات وأصاحبها بل ألحن الشعر كله . وكان من الطبيعي والمطفي أن أحبه كما أحبه أي ، ولكن الدم الذي سال من أنفي بسببه ، يفضي إلى نفس حلة طويلة . وكيف كان يمكن أن أحبه وقتلتي وبني وبنيته دم مسفوك . » ( ص ١٠٨ )

كانت الفرصة سانحة ، فلمح تلميحا خبيثا إلى الشار ومقتضياته عند العرب القدماء . ولا يتخرج كاتبنا أحيانا ، لحفة روحه ، من أن يتحكم في مواطن أحن بالجدية . مثلا عندما يريد أن يفهمنا مدى حزن جدته بعد طلاقها :

« طول طفولتي وأنا اسمع من والدي وجنتي مأساة الطلاق هذه ، وكأها مأساة الحسين في كربلاء » ( ص ٢٥ )

وفي وسعنا أن نتلوق طعم هذا التشبيه إذا اعتبرنا سياق القصة الذي سبق أن عرضنا له - فعرفنا أن الراوي يبرأ من جدته ويرى أنها تستحق نكبتها . من الواضح أن السخرية والتهمك يختلان علا مركزيا في الكتاب ، لكن قبل أن نتعالج هذه النقطة ، نود أن نمود إلى الجانب المنظم لقن الحكيم وهو يتراعى على مستوى مشهد كامل . إن تمكن الروائي يتضح أيضا في

أخرى مستوى سرده في ختام القصة ، مظهرًا جراحة متقطعة النظر ، إذ لا يتخرج من اللجوء إلى الفكاهة ، فيذكر ، وهو في المقبرة ، أن آخر جنازة شيعة كانت جنازة جدته ، وأن والده يومها تخلف عن إصالح الفقهاء « والثرية » المشيشين به في طلب البقشيش قائلًا لهم : « المرة الجالية .. المرة الجالية » . (ص ٢١) .

تحكم الحكيم وعمرته لقن السخرية من أنجح الدواعي إلى اعتباره كاتبًا « حديثًا » بكل معنى الكلمة . إن لباقة النادرة تجعله يزا من نفسه إذا ما عنت الفرصة . رأينا أعلاه أنه لم يغل في تقييده لأثره الشبان المؤسسين للمسرح المصري (لم يكونوا سوى مقلدين) . وحيث إن كل أحد منهم له مؤلفه الأوربي المفضل الذي يصهر مسرحياته ، كان مؤلف الحكيم المفضل الذي يتخذ منه أسوة ومعنًا الفرنسي « ألبان فلا بريج » ، وكان يحده ، بطبيعة الحال من الكتاب الألفاظ . ثم يقدر للحكيم أن يسافر إلى فرنسا ، وأن يتعرف عن كتب الأوساط الأدبية هناك فلذا به يتكشف أن فلا بريج هذا كاتب مشهور :

« قفى ذات يوم ، بينا كنت أتصفح جريدة « الطان » ، إذا بـ أرى سطرين لا ثالث لهما في آخر صفحة ، تنعى « المسير ألبان فلا بريج » ، كاتب فوديل ، كتب بضع مسرحيات وتوفى عن ثمانين عامًا . فقلت في نفسي : سبحان الله ! أهذا هو فلا بريج كله ! وأطرقت أسفًا وترجعت عليه . ولعل الوحيد الذي أسف عليه بين ملايين البشر فوق هذه الأرض » . (ص ٢٢١) .

وما بلغت النظر كثرة الفقرات المضحكة أو الفكاهة عنده . وفي بعض الأحيان لا تمتد القطعة جملة واحدة سجل فيها الحكيم لحظة طريفة . يحضر مثلاً - « تجارب » مسرحيته الأولى . البطلة الرئيسية للمسرحية أمية وقد عينوا لها شخصاً يلقيها دورها . فالحكيم يراها وهو يحفظها الدور كلمة كلمة ، كأنها دجاجة يلقي إليها الطعام حبة حبة . (ص ٢٣٣) .

وأحياناً أخرى يطلعا على أمر مدش على يعرف له تفسيراً ، فيضرب الجأساً في أسداس . مثلاً عندما يجثنا عن كتاب فرنسي مصور عن الجسد البشري ، لا يفهم كيف احتفظ به دائماً دون أن يحاول ذلك :

« يظهر أن للكتب أقداراً وأعمالاً مماثلة لأقدار الناس وأعمالهم . يهرم منها ما يهرم بغير ما سبب ، ويختفى منها ما يختفى بغير ما سبب أيضاً ! » (ص ٦٨) .

لكن النصوص الناجحة حقاً هي النصوص الطويلة نسبياً ، التي راعى فيها المؤلف شروط الصناعة المثالية الدقيقة ، فيتجل فيها أثر الملكات الحكيمية المتينة : قوة الملاحظة ، والذكاء ، والمكر .

يروي لنا مثلاً في صفحتين ونصف صفحة لقاءه مع زميلين

فالكاتب عرضة معه لخطر السقوط في ابتذال التطرق إلى المعاني البلاغية . لكن كاتبنا نجا من هذا الموقف المخرج بأن عرض الموضوع عرضاً يفتح بصدقه . منذ الأسطر الأولى التي تصف تأمله في جثة أبيه وتحنن نحس بأن هذه الرؤية خالية من الإسفاف والتعاطف مما :

« لم تشأ الممرضة أن ترفى وجهه ، ولكني أصبرت على أن تكشف لي الخطأ لأتأمل ، وإذا بـ أرى وجهها لا يمكن أن أنساه . إنه الصفاء والتجرد والسمو عن الأرض . كل ذلك قد ارتسم على وجه هادئ بلا ملامح - أو ربما كانت تلك هي ملامح الخلود » . (ص ٢٠٤) .

كل ما يحيط عادة بموت المخلوق العزيز ، من ذكر المواعظ وروصعها ، مخلوف هنا ، كما حذفت الإشارات الفلسفية الطنانة إلى معنى الموت . وهذا الخلف لا يبدو متكلفاً ، بل تنمى أنه منطقي . إنه ثمرة الرؤية الحديثة العصرية للموت ، رؤية تفر من الإفراط في المهابة والقداسة لتبقى فقط على الخطورة المجردة لظاهرة عادية . منذ أول وهلة تقدم الفناء أنه حالة تطلق سلسلة من العمليات المادية والمجالات: الرسمية والاجتماعية لم يُدَّ لجبايتها أهل المرحوم .<sup>(٥)</sup> غير أنه كان هناك ، لحسن الحظ ، أصدقاء « يفهمون في هذه الأمور » ويعلمون إليهم يد المساعدة . ثم المرر الثالث لهذا الجفاف العاطفي في التعبير يأتي من طبع الراوي نفسه . إنه عصي الدعوى ، معها كثرت آيات الحزن على بعض المشيعين .

وعلى العكس من ذلك يسيطر على بال الراوي تحمل البشة : فهو يشير إلى الراتحة الكريمة المخيمة خلال أربع وعشرين ساعة بعد الوفاة ، ويرجع إلى تأمل ملامح الميت وقد تحورت :

« هذا الأنف الذي أعرفه لأي قد بدأ يتخذ شكلاً آخر . بدأ يلين كأنه قطعة عجين . والبطن قد انتضج كأنه بالون يوشك أن ينفجر . معالي والذي أخذت تشكك أمامي ، كما يشكك شكل سحابة في السماء ويلاش . إن الفناء إذن ليس كلمة تكتب على الورق وتلوونها » . (ص ٢٠٩) .

والكاتب يتخذ مستويات شتى لإيصال موضوعه . وقد رأينا هنا المستوى الجسماني ، أما المستوى الثقافي فيظهره الكاتب عندما ينظر إلى رجال يحملون أبيه مسجى ، فتخطر بذاكرته صورة هاملت محملاً على أكثاف الأبطال . (ص ٢٠٨) .

هذا الانتقال عبر أجواء مختلفة عند التعبير عن موضوع واحد أمر مهم ، لما يدخله من تنوع في النرد . والحكيم يغير مرة

(٥) الجبلير بالذكر أن الجملة التي يسر بها من هذا المعنى ينطقها شخصان في صفحة واحدة أحدهما بالقدرة والأخر بالقصص ، رمزا إلى شمولية الفكرة وعبر الإنسان ( سلاتجا كان أو متلبا ) إزاءها . (ص ٢٠٧) .

القيمة (مثل التراب). وهذا الأسلوب يدعونا إلى أن نقبل التجول في هذا البرزخ بين الوهم والواقع ، ما دعانا نحن بأنفسنا لتجول مع بني آدم ، وحذر أن نخفي التغيير . هذا الانتماء في طاقة أثنائنا الأمين لا يعني بالضرورة الرجوع إلى الأقباط أو التفرغ إلى الأساطير البالية ، لأن الحكيم يقول : « وأنا دائماً أصدف أعجاب القوي الخفية ، سواء أطلق عليها اسم الجن ، أم اليوم اسم الإلكترون » (ص ٢٦٧) .

غير أن كاتبنا يستقي من الواقع ، الواقع وحده ، مادة قصة حرة بأن تعد أحسن قصة مطولة أنتجتها فكاهته في ترجمته الذاتية . إن هذه الصفحات الست عشرة لا مانع من أن نضعها في صف واحد مع بعض نصوص الجاحظ ، وبصفة ما كتبه الفكاهيون العالمون بالحدثون . ومن الممكن أن نطلق على هذه القصة عنوان « تطوير بيت الإسكندرية أو ساقية جحا » . وبطل القصة هو والد توفيق . ومن المؤكد أن إسماعيل هذا ، الصارم الوقور ، الواسع الفضول ، كان شخصية عظيمة ، لكن ابنه عظمه أيضاً ، بل غلظه ، برفعه إلى مرتبة الشخصية - النموذج - « على غرار « دون كيخوت » أو « أرماجون » .

والقصة المذكورة لم يستطع الكاتب أن يحدد زمنها ولو على وجه التصريح ، فمنذ البداية أسره اختيار موقع البيت حين تم شراؤه ، إذ ابتعد عن شاطئ البحر . ثم يرتفع سعر الفطن ، ويحدد بطلنا نفسه صاحب ثروة لا بأس بها ، فيقرر أن يشتد منها ، لا لكي يجر البيت من الزهون التي تقفه ، بل ليرجع البيت ويحمله . ربما أنه بعد قصة خيبر أو كل ما يتعلق بالعمار ، فإنه يرفض أن يبذل ماله باستدعاء متخصصين هو في غنى عنهم . فسوف « يكون هو نفسه بنفسه المهندس والمقاول وملاحظ العمل » (ص ١٨٥) . وينتهي التحقيق مشروعه كما لو كان هو حياته العظيم فلا يعرف حداً للنشاط :

« وقد أصبح البناء والمهمل في منزلنا هذا شيئاً طبيعياً مستمراً ، كالأكل والشرب » . (ص ١٨٥) .

« فأول ثغرة فتحها المقاول في جدران هذا البيت لم يستطع كل مال الأرض ، ولا مرتب والذي الكبير وقتل ، ولا الأموال التي اقترضوها من البنوك والمرايين ، أن تسد هذه الثغرة » . (ص ١٨٤ - ١٨٥) .

وتكثر أخطاء التقدير فيتم حدم ما بيني . وهذه الأعمال التي لا غاية لها يسيبها العمال « ساقية جحا » .

هؤلاء العمال عنصر مهم في القصة بطبيعية الحال . إتهم « البنائون والتجارون واليهايون » . وهذا التالوث يتكرر ذكره حديثاً نوعاً من « اللازمة » ، أو من الإيقاع ، يعلن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى من العمل القصصى ، أو من العمل الممارى . وسرعان ما فهم العمال أنهم مقيمون في هذه الورشة مدة طويلة لا محالة ، فيأخذون راحتهم كأنهم في بيتهم ،

له في عهد المدرسة الثانوية ، يجتمعون ليملأوا - لأنفسهم - مسرحيات قد ألفها هو - وكان يحفظ دائماً لنفسه بدور البطل . وذات يوم يكتب « النعمان بن النضر » ، والصديق الذي يمثل التثليلات في بيته يطالبه بدور البطل ، أولاً ، لأن اسمه الحقيقي هو النعمان ، وثانياً لأنه صاحب العبادة التي يلبسها البطل .

« كانت حجة الاسم دافئة . وربما لم تكن دافئة ، ولكن أمام إصراره ، والبيت يته ، والمنظرة منظرته ، واللمس مسرحه ، والعبادة عبادته ، لم أر بدا من النزول مكرها على إرادته ، وإن كنت لم أغفر له هذا الاختصاب لدور صنته ووجهته بمنايا لنفسى » . (ص ١٤٧)

لا غرابة أن يلتقى توفيق الحكيم في الأوساط المسرحية بشخصيات طريفة . وأغربها لا متازع ، صديقه « ممتاز » الذي رافقه سنين عدة ، وقاسمه هوايته للمسرح ، بل شركة تأليف « خاتم سليمان » - مسرحيتها الأولى . وعندما رجع الحكيم من فرنسا لقيه فرحاً ، لكن الآخر أشبهه أن المسرح انتهى في مصر وأنه ، فيما يخصه ، قرر أن يولى ظهوره للمسرح ، وأن يتخذ لنفسه وجهة أخرى وهواية جديدة ، هي تحويل النطس إلى ذهب ! وفتح الحكيم من إيداء أى شك في جدية حديثه ، ويسأل فحسب إن كان قد وصل إلى نتيجة :

« أجاب أنه قد تم له ذلك بالفعل » . إلا أنه بعد أن جمع كل ما وصلت إليه يله من أوازي البيت النحاسية وصهرها وأطاني عليها البخور وقرأ التماويل ، لا ينتج منه إلا قطعة صغيرة جداً من الذهب ، لا يساوي ثمنها نصف ثمن النحاس الذي صهره . (ص ٢٦٦) .

إذا اطلع أى قارئ فرنسي على هذه السطور تفكر فوراً برنار باليس مخترع « المينا » ، الذي قيل إنه أحرقت أثاث بيته جميعاً قبل أن يفتح له ، وتذكر أيضاً الشاعر الفرنسي المعاصر « جاك برشير » الذي روى في شعره قصة ذلك المزيف الذي كان ينتج نفودا تكلفه ضعف قيمة النقد الصحيحة ! إن صانع الذهب هذا يتصل اتصالاً وثيقاً بصالح الجن ويغيد الحديث عنه إلى حد ما . يقول الحكيم « خلعت نفسي - أتمر الأمر - غاملاً من كل جانب باسم الله الرحمن الرحيم إخواننا أهل تحت » . (ص ٢٦٦ - ٢٦٧) . لكن القصة لم تكتمل بعد . تمر السنوات ، ويلتقى الحكيم مرة أخرى بصديقه وقد تقاعد عن الوظيفة ، واستبدل بمعايشه أحياناً من مصلحة الأسلاك محتاج إلى استصلاح ، ومن ثم لم تكن الصفة واجبة . ولذلك يقول الحكيم : « هذه المرة قد نجحت في تحويل الذهب إلى نحاس فقط ، بل إلى تراب ! » (ص ٢٦٨) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الجملتين الأخيرتين اللتين أوردناهما منتعنان في جو شعبي مألوف للصيرين ، فهناك عبارة تمويدية عند ذكر العقاريات من جهة ، وعبارة شبه عالية تعيد الشيء عديم

وإذا بالبيت الصغير يبنى فعلا في الحديقة . ثم إذا بالبيت الكبير يطرأ عليه تغيير جديد ، إذ يضاف إليه طابق يمثل إمكانية أخرى للتأجير .

لكل شيء آخر . غير أن ختام هذه القصة يتم على شكل قفزة كذلك . لن نجري حصان ولا حوزي ليسكن البيت الصغير . ولن يستأجر المصطافون شقق البيت الممتدة لهم ، لأنهم يؤثرون شاطئ البحر إقامة لهم . يحسن إذن بصاحب البيت أن يفكر في بيعه ! وأخذت هذه الفكرة تسيطر على أذهان الأهل جميعاً ، لكن المشتريين لا يقولون ، فلا بد من وسيلة أخرى . فليستبدلوا بهذا البيت المرهون أحياناً - مرهونة هي أيضاً . لقد انتهى عهد « البنائين والتجارين والباحثين » ، وبدأ عهد السماسرة . وإن بطلنا ليفض السنوات الأخيرة من حياته في صحتهم ، دون أن يوفق في محاولاته ، إذ يموت وتنتقل جثته إلى هذا البيت . وقد لنا إن الحتام حدث على شكل قفزة ، ونضيف أنه ختام مفتوح أيضاً . هل هناك ختام أنسب بالحادثة من هذا الختام القافز المفتوح ؟ .

إن توفيق الحكيم يعد بين الرواد القليلين الذين أسسوا الأدب العربي المعاصر . لم يكف بالأشتراك في خلق القصة العربية به « عودة الروح » و« المسرح العربي » به « أهل الكهف » ، بل أظهر بتأليف « باطلح الشجرة » أنه منسجم وأحدث تيارات الفن المسرحي . فلنتحيط أن صدر « سجن العمر » في تاريخ متأخر نسبياً ، لأنه ترجمة ذاتية ألفها كاتب متمكن من فنه ، قد نفى ذكرياته . لا شك أن ما نجد في الكتاب من معلومات نفيد تلويح الأفكار والمنجزات المسرحية المصرية الأولى يعد ذا أهمية قصوى ، خصوصاً وأتانا نستطيع ، في هذا السياق ، أن نقدر تقدم الحداثة في الأذهان من أعمال مسرح « الفرانكو أراب » - وهو تقليد رخيص للمسرح الكوميدي - حتى آثار مثل « أهل الكهف » أو « شهرزاد » ، هي ثمرات الاشتراك الفعالي في المسرح الطائفي العالي . لكننا هنا حملنا هذا الجانب من الكتاب ، وحاولنا أن نصفي إلى درس الحداثة في « سجن العمر » نفسه .

ومن شيب الحكيم نفهم أن تفتح الفكر وإرادة التعلم لن يقهرا ، ما دام الناشئ يصير جلياً ما يهدف إليه ، وإن عارض هذه الرأي العلم . ليس هناك حدود بين الماضي والحاضر ، ولا بين العقل والخيال ، ولا بين الأسطورة والواقع . الفكر الإنسان يتغنى من كل ذلك ويفرغ كل ذلك . والأداء الأدبي مجرد الواقع ويعلمه . وعندما يلتقي الكاتب على سبل الإبداع بأسئلة الماضي فإنه يصبح أقرب إلى الحداثة .

يستقبلون ضيوفاً وشربون ويأكلون على حساب صاحب البيت ، ويسمحون لأنفسهم أن يتخذوا ما يجمل إليهم من طعام وشراب . كل صباح يجتمعهم صاحب البيت قبل أن يذهب إلى المحكمة ، مقر وظيفته ، ويلقى عليهم ما يسميه « الدرس » ، الذي يتأكد في أثناءه أنهم قد فهموا نصائحه عن ضرورة أن يراعوا « جدول العمل » ، أي برنامج ما يتعين أن يؤدوه من مهام يومهم هذا . وعند رجوعه يكشف دوماً أنهم أخطأوا تنفيذ ما أمرهم به ، فيحتج هدم ما بنى ثم إعادة بنائه . وهو يقضى كل أوقات فراغه هنا في ممعة البناء والهدم . وقد شاع هذا الخبر في البلد ، وعرف به أصدقاؤه وزملاؤه ، فزاروه ليتعلموا من خبر كيف تدار الأشغال المعمارية . لعل وعسى ! وجاهه أحدهم زائراً ، وهو مستشار في المحكمة :

« يتطلع مهجوراً إلى والدي وهو يصعد ويصط على سقالات البنائين ، يفس الجدران بعصاه ، ويأمر ويهيى ، وينصح ويشير ، ويهبر ويصيح » . (ص ١٩٥) .

كل هذه الجهود لا تنهبط سدى على كثر حال . يكرر البيت ، لكن هذا النمو يحصل دون تخطيط . وكل تغيير جديد هو تحقيق لفكرة أصية بدت في عقله ، عين العقل ، على هذه الوتيرة : ما دمنا حملنا هذا فمن المنطقي أن نعمل ذلك :

« الفكرة بدت لهم منطقية وموصية أهلى ، وخاصة والدى ، أنه يبدأ دائماً من المنطق » (ص ١٩٢) .

وتتسلسل التغيرات . وفي اللحظة التي يستعد فيها البنؤون والتجارون والباحثون ، لمغادرة البيت ، إذا بصاحبه يأمرهم بأن ينجزوا مشروعاً معمارياً جديداً قد أقرره رأي المنطقي الحبيب ! « المشروع الأول كان أن يضاف طابق يؤجر للمصطافين ، ثم زيد على ذلك حائط يحيط بالحديقة ، ويجزل دون إطلاق الجيران على الحديقة . ولم لا نبني حائطاً ثانياً أمام هذا الحائط ونغطي ما بينها بسقف ، حتى يتاح لنا تأجير شقة أخرى ؟ ثم يأتى تحسين آخر : بناء جسر بين هذا الجناح الجديد والبيت الأصل ، يتجه رصيف يملط طوله ثلاثون متراً ، يمتد بحذاء الجناح . لكن أغرب قفزة تحدث في هذا التسلسل الجهنمي منشؤها طلب سداد يقدمه للجناحين ، فيقرر بطلنا العبقري أنه سوف يوزع مالا كثيراً إذا كان له حصان يقنيه بروه عن شراء السداد . ولكن إيواء الحصان يحتاج إلى اسطبل وعا أن المروض أن يمر الحصان عربة توفر لهم نفقات المواصلات فليكن الاسطبل من نوع جديد مبتكر : بيت صغير بثلاثة طوابق : الطابق الأعلى للحوزي ، والثاني للحصان ، والأسفل للروث .

## “مالك الحزين” الحداثة والتجسيد المكاني للرواية الروائية

صبري حافظ

رواية إبراهيم أصلان الأولى (مالك الحزين) رواية جديدة وشاققة بحق . جديدة على الكاتب الذي عرفناه حتى الآن كاتب أقصوصة متميز . وجديدة على الرواية العربية التي كانت ، ولا تزال إلى حد كبير ، محكومة بمجموعة من التصورات الثابتة ، ولا أحسبني أخفى إن قلت الجمادة ، عن الرواية كمفهوم أدبي ، وعن علاقتها بالواقع ، ودورها فيه ، وقواعد إحالاتها له . وجديد هذه الرواية لا يمكن فصله ، بأي حال من الأحوال ، عن الحساسية الفنية الجديدة التي نجحت أقصوصة الستينيات في بلورة ملامحها وترسيخ رؤاها . ولا عن جديد الرواية الذي طلعت علينا به مؤخرًا أعمال مهمة أو شاققة ليدر الذيب وإدوار الخراط وبهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وجمال النيطاني ومحمد البساطي وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم . ومع ذلك لا يمكن حذ جديد هذه الرواية ، بأي مقياس من المقاييس ، تكرارًا لإنجازات أي من هذه المغامرات الروائية الجديدة ، يرغم انتمائه إلى حساسيتها الفنية نفسها . ولكنه إثراء لها وإضافة متميزة إلى قسماتها التي تزداد مع الأيام وضوحاً ورسوخاً وعمقاً . إضافة تنسج إلى العالم نفسه كاتناه الأفراد المتعددين المتباينين المتمايزين والمختلفين المشرب والمتنازع إلى الوطن الواحد .

وقد استطاعت هذه الحساسية الروائية الجديدة أن تسهم في تخليص الرواية العربية من ثبته الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اغترزال الواقع والرواية معاً إلى صلاقات تبسّطية ، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة ، وببئل القصد أخرى ، لفسر الواقع الإنساني على الوقوع في أحابيل رواها وأوهامها عنه . كما رفضت الانخراط في نظمية الكسل العقلي الذي استمرّ ذكرار أنماط شريحة الحيلة الآتية منها أو التاريخية وأحال الإبداع إلى قوالب جامدة وصياغات محفوظة ، وضالّت بإخفاق الرواية العربية في التحول بالروى الإبداعية وتجديدها ، بالطريقة التي تستطيع معها مواكبة تحولات الواقع واستيعابها ، تاهيك عن تجاوزها واستشراف مستقبلها . وحاولت هذه الحساسية الجديدة الانخراط من أسر الروى التقليدية عن العلاقة الآتية بين الأدب والواقع وعن قواعد إحالاتها له ، وقبّل هذا كله من الفهم التقليدي للسلل الفن : طبيعته وآلياته المعقدة وظيفاته . غير أن رفض الحساسية الجديدة هذه الإشكاليات لا يمسّ طرحها عن ألفها كلية . فهي مشغولة بقضايا الفن أشد ما يكون الانشغال ، غارقة في بلبال العالم ومستغرقة في هموم يرغم حفاظها على استلزامها النسي عنه . فلا يمكن حذ جديد هذه الروايات إذن طرحاً للإيديولوجية أو تخلياً عن دور الرواية في الواقع بقدر ما هو تصحيح لها وإعادة رؤيتها من منظور أكثر صلاية وأشدّ تماسكاً وقاطعية .

(١) إشكاليات استهلاكية وطبيعية القراءة :  
فريدأ ، وعلماً أقصوصياً ثرياً ، وأدوات فنية تحمل ميسمه الخاص  
وقد إبراهيم أصلان إلى عالم الرواية بعد أن رَسَخَ قدميه في

السواء . ومن هنا فإنه يقرأ النصّ من خلال هذه القراءات ، ويدخل في عملية صراع - لا تتعامل - مع شفراته النصّية المتعددة . ومن هنا فإنه لا يستبطن القصة التي يحاول النصّ حكايتها ، وإنما يحاول باستمرار أن يفرض على هذه القصة نسقا وشكلا . وأن يفسرها - بنية فهمها واستيعابها - بقواعد أنساق ومواضعت ونصوص قديمة ، حتى يمكنه السيطرة على النصّ وتذكره واستيعابه شتى أبعاده ومستوياته . أي أن ثمة عملية تناسية intertextual شائعة ومعقدة تدخل دائما إلى ساحة قراءتنا لأي نصّ . ناهيك عن العناصر غير النصّية الضرورية هي الأخرى لقراءة أي نصّ وفهمه . « فالنصّ يكسب كينونه الحية عندما يقرأ . وإذا ما أردنا أن نفحصه ، فإن من الضروري عند ذلك أن ندرسه عبر عيون القارئ »<sup>(١)</sup> . بل إن أي قراءة للنصّ تعتمد على مايسميه أمبريوتو إيكو بالكفاءة أو الكفاية التناسية .

ونظريات المعلومات تقر بوجود ثلاثة أطراف في كل عملية اتصال إنساني وهي المرسل والرسالة والمتلقي . وفي عملية الاتصال هذه يقوم المتلقي بفك طلائم الرسالة وفك شفرة مشتركة بينه وبين المرسل . غير أن التسليم بسلامة هذا النموذج البسيط لعملية الاتصال من الناحية النظرية ، لا يعني أن هذا هو ما يتم في عمليات الاتصال الإنساني البالغة التعقيد . فهناك في الواقع أكثر من شفرة ، وكل شفرة من هذه الشفرات تنطوي على شفرات فرعية أو ضمنية . كما أن هناك مسألة تباين الظروف الثقافية والاجتماعية التي انبثقت فيها الرسالة عن تلك التي استقبلت فيها ، أو بالأحرى تباين شفرات المرسل والمتلقي . ومسألة فاعلية المتلقي ومدى مبادرته في طرح الافتراضات أو إزاحة الرسالة عن مركزها الشفري . وكل هذا يجعل أي رسالة مجرد صورة أو صيغة يمكن أن نغزو إليها ، من حيث كونها رسالة يتلقاها من ترسل إليه ويجوها إلى معنى لتعبير ، الكثير من الاحتمالات والإيهامات . وإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن ما ندعوه هنا بالـ « رسالة » هي في العادة « نص » : أي شبكة من الرسائل المختلفة التي تعتمد جزئياتها المتعددة على شفرات متعددة ، كما يعتمد نسق العلاقات الرابطة بين الجزئيات على شفرة أو شفرات أخرى . وإن هذه الشفرات المتعددة تتفاعل على عدة مستويات دلالية تزداد معها المسألة تعقيدا من ناحية ، ويتأكد من خلال هذا التشابك أهمية دور المتلقي أو القارئ ، وأهمية الوسيط أو القناة التي تنتقل عبرها الرسالة ، وأهمية مجموعة العناصر غير النصّية من ظروف الإرسال أو التلقي<sup>(٢)</sup> . ويمكن تلخيص هذه العناصر في الرسم التالي ، وهو مأخوذ عن إيكوم بعض الإضافات والتحويلات<sup>(٣)</sup> :

وبصماته الواضحة . وقد أقبل الآن بهذا كله إلى عالم الرواية . والرواية كجنس في غير الأقصوصة . ليس فقط لأنها أطول نصّا وأوسع عملا ، ولأن طول الشريط اللغوي وثيق الارتباط بطبيعة « ما يقص » ، وبطريقة قصه ، ولكن أيضا لأن الرواية تسعى إلى تقديم لوحة اجتماعية أعرّض تنطوي على علاقات اجتماعية وأنساق بنائية متشابهة وعلى رؤى فلسفية متكاملة . وحتى إذا ما ركزت الرواية على حالة فرد متوحد كما تفعل الأقصوصة عادة ، أو على لحظة زمنية قصيرة كمادة الأقصوصة ، فإن طول الشريط اللغوي ما يلبث أن يترك بصماته الواضحة على هذا الفرد المتوحد ، واللحظة القصيرة ويزودهما بروافد وأبعاد ، تخرج بها عن تركيز الأقصوصة المجهود على اللحظة واللحظة والفرد المماسي المغمور أو المقلع من علاقاته الاجتماعية دون أن يتمكن من الإفلاج عنها ، وتدفق بها إلى خضم علاقات أوسع ودلالات اجتماعية وفصلرية لا مهرب منها ، واستداد زمني وتاريخي يفرضه طول الشريط اللغوي برغم محدودية الزمن الروائي أو اختزال العالم الإنسان أو تقلص مساحة اللوحة الاجتماعية .

« ملك الحزين » رواية كتبها كاتب أقصوصي ، فإنها من أبرز شذوذه لا تفرم ضامين المتلقين ، الذين يتشوقون للتواصل ، ويقاسمون من عذابات هاميتهم وتوحدتهم وإحباطاتهم ، والذين امتلأ بهم عالم أعلان الأقصوصي ، وبين طموح الرغبة الروائية في استيعاب آليات لوحة العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشابكة والمعقدة بين هؤلاء الأفراد جميعا ، وبينهم وبين المكان الذي يعيشون فيه ، والذي يوشك أن يكون المركز المحوري للرواية ، والرابطة الأساسية التي تجمع بينهم . ويضرب هذا المزج ، والآثار التي تركها على بنية ( ملك الحزين ) الفنية ، أولى الإشكاليات الاستهلاكية التي تؤثر على طبيعة قراءتنا لهذه الرواية ، التي نلمس آثارها بوضوح في بعض المراجعات النقدية التي تناولت هذا العمل حتى الآن<sup>(٤)</sup> . ذلك لأن المزج بين شفرتي شكلين نصّيين ومواضعتين قد ترك بصماته بشكل أو بآخر على قراءة هذا العمل . وأسفرت هذه البصمات عن نفسها تارة في تفسير الرواية وتعرف طبيعة المعنى فيها ، وأخرى في مناقشة بنائها وقضاياها الفنية .

ومن الطبيعي أن يحدث هذا . لأننا عندما نقرأ عملا نصّيا ، فإننا لا نفقهه بعقل بكر ومعايد - فالكلمة العقلية لا وجود لها كما أن الحياء النصّ عرقاة حضنها القند منذ زمن طويل . ولا نحاول فحسب أن نستبطن القصة التي يحاول هذا النصّ القصصى حكايتها لنا ، وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ، ومواضعت النصوص التي سبق استحضارها أو استهجانها على

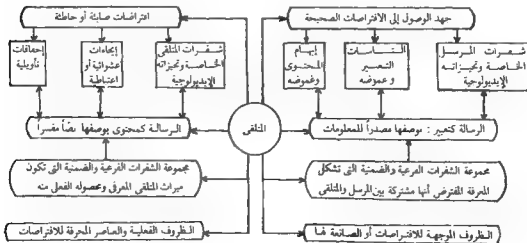




العامة (كان نفهم عبارة ورع يده في سياق مشادة كلامية هل أنه بهم الضرب ، يتنا فهمها في سياق فصل مدرسي هل أنه يطلب الإذن بالحديث .. الخ) أو عن الأطر النصية (فكل شخصية أو موقف في رواية ما مشحونان فوراً بخصائص لا يحتاج النص إلى البرهنة المباشرة عليها ولكنها ترد إلى النص لأن القارئ قد تمث برمجته بحيث يستطيع استعارتها من فزون التناص الكبير<sup>(٢)</sup> التي يعمل وجودها النص الأدي ذاته شفرة خاصة أو بالأحرى مفردة من مفردات نظام إشاري Semiotic كبير سهم مفرداته في تزويد بعضها البعض بالمعاني والدلالات<sup>(٣)</sup> .

وإذا ما حاولنا إدخال عنصر الإيهام وحده - الذي يؤدي بطبيعته إلى طرح مجموعة من الافتراضات الصائبة أو الصائبة على السواء لأنه يفتح الباب أمام كل من الحفظ والصواب معاً - من بين هذه العناصر المتشابكة والمتعددة على الرسم السابق أو بالأحرى على جزء منه ، وأدخلنا بعض الاعتبارات الخاصة بهذا العنصر الجديد في عملية الاتصال ، سنجد أنفسنا بإزاء الصورة التالية والمستمتعة هي الأخرى من (يكومع شيء من التحوير<sup>(٤)</sup> :

ويفترض هذا النموذج التبسيطي وضوح النص . ولا يدخل في حسبانته مسألة الإيهام أو الالتباس . وهي مسألة يمكن الإغضاء عنها في عمليات الاتصال اليومي البسيطة . ولكن يستحيل إغفالها عند التعامل مع النصوص الأدبية التي تنتهي معها فكرة وجود رسالة بالغة الوضوح تنعدم فيها مسألة الغموض وعدم التحديد كلية . كما أنه لا يدخل في حسبانته أثر الاستراتيجيات النصية ، أو المستويات النصية المختلفة ودورها في عملية الاتصال هذه ، ولا دور العناصر البلاغية في النص الأدي في خلق شفرات جديدة ، أو على الأقل في إثقال الشفرات الراهنة باللفظ ، مما يوسع أفق عملية الاتصال ويزيد مجالها الدلالي ، ناهيك عن إدخال آليات عملية تحويل النص من صورته التعبيرية كشرط لغوي ، إلى صورته المقصورة على هيئة عتري . وهي عملية لا تدخل فيها معنى مفردات هذا الشرط اللغوي القاموسية وحدها ، وإنما ترافقها فيه : قواعد الإحالة الداخلية (التي نعرف منها أن ضميراً ما يعود على شخصية ما أو يشير إلى حادث محدد دون غيره) والاختيارات السياقية والظرفية ، وعمليات الإشباع الدلالية التي تحققها بعض الأدوات الأسلوبية ، والاستنباطات الناتجة عن الأطر المرجعية



نظرة . ولذلك فإن القارئ صورة لمجموعة من القدرات أو الكفايات التي يجب جلبها إلى النص ، وهو في الوقت نفسه عنصر بناء هذه القدرات وتركيبها داخل النص نفسه<sup>(٨)</sup> . ولذلك طال حديث النقد القصص المماصر عن دور القارئ ، وعن القارئ الحقيقي ، والقارئ الوهم ، الذي يطرحه النص وعن آليات عملية القراءة وغير ذلك من القضايا المهمة التي قد تعود إليها في مكان آخر<sup>(٩)</sup> . ولكن المهم هنا ونحن نبأه هذه الرواية الجديدة أن نعرف أن قراءتها لا تتطلب فقط المعرفة المسبقة ببعض استراتيجيات الحداثة ومواضع الحساسية الجديدة ، ولكنها تستلزم أيضاً طرح الكثير من المفاهيم والرؤى التقليدية الخاصة بطبيعة الرواية ، سواء من حيث مبنائها أو معناها . وإلى التعامل معها وفق قوايتها التي تحاول تغيير عملية القراءة ذاتها ، وأن توجه استجاباتها بطريقة الخاصة والفريدة ، التي يوشك أن يكون مهمها الأول نشيت الاستجابات التقليدية وإسقاطها كلياً بد أن تترك فرصة لإطلاقها من النص ، قبل أن تهتم ببلورة الاستجابات الصحيحة والابتعاد بقارئها عن مجالات الافتراضات الصائبة .

وكان ( مالك الحزين ) كانت تعي بحث أننا لا نواجه أبداً النص في ذاته أو مباشرة كشيء طازج وكلّ الجدة . وإنما نحى النصوص أماناً وكأنما قد سبق قراءتها بالفعل<sup>(١٠)</sup> . فحرية عملية التفسير والقراءة تقتضي أن نفهم النص من خلال طبقات من ترسيات التصورات السابقة ، وإذا ما كان النص جديداً ، كما في هذه الحالة ، فإننا نفهمه من خلال ترسيات عادات القراءة وقواعد التراث التفسيري الذي يحكم هذه العادات أو الذي يتغلغل فيها ، وأنساقه . ولذلك لا يكفي أن ندلوس النص وحده ، وإنما علينا أن نأخذ في الحسبان الرؤى التأويلية التي استوعبته من خلالها ؛ فالتفسير ليس عملاً معزولاً أو محدوداً ، ولكنه يتم في حلبة صراع تتقاتل فيه مجموعة من الخيارات التأويلية إما بشكل مباشر ، أو تتصارع بطريقة مراوغة وضمنية<sup>(١١)</sup> ، ويكون التفسير النهائي الذي ينتاره القارئ أو الناقد نتيجة هذه المعركة بين الخيارات التفسيرية المختلفة . ويلعب النص نفسه دوراً واضحاً في إسقاط بعض هذه التصورات ، أو في تمكين بعضها الآخر من الانتصار .

#### (٧) الرواية والحداثة والنصوص الغائبة :

ورواية إبراهيم أصلان الجديدة هذه تطرح من البداية على قارئها طريقة تعامله معها . فهي ليست من النوع الذي يسميه بارت بـروايات القراءة *la lecture du texte* المكتوب للقراءة التقليدية السهلة التي لا تتطلب قراءته جهداً كبيراً من المتلقي . لأن مواضع مثل هذه النصوص وأساليبها البنائية وقواعد إنحلالها قد سبق لها كلها أن تكتبت من قبل في ذهن القارئ من خلال ما سبق له أن قرأه من النصوص السابقة . إنها الروايات

ويجب هنا ملاحظة أن كل هذه الأسهم تمر وتتقاطع داخل دائرة المتلقي ولا تنبت منها . وأنها تنتج عبره علاقات طرفي السهم ببعضها البعض من ناحية ، وبقية الأسهم التي تمر داخل دائرة المتلقي من ناحية أخرى . فهناك مثلاً علاقة مزدوجة الاتجاه بين جهد الوصول إلى الافتراضات الصحيحة وبين الظروف الموجبة هذه الافتراضات . لكن لا توجد أية علاقة بين أي منها أو كليهما بالافتراضات الحاطة أو الظروف المحركة للافتراضات إلا من خلال المتلقي . وكذلك الحال بالنسبة لتلك العلاقة الجديدة المزدوجة الاتجاه بين الرسالة كتعبير ، والرسالة كمتحوى ، والتي لا تنشأ أصلاً إلا من خلال المتلقي وعبر تفاعلها مع بقية العناصر المكونة للرسم . . وهكذا . فوجود النص إذن ، كرسالة ذات معنى ، أو كشيء يتجاوز حدود مجموعة العلامات الخرساء فوق الصفحات ، يتوقف على المتلقي أو القارئ . ولا يعني هذا أن النص كم ميث يمنحه القارئ الحية ؛ فللقارئ ، حقاً ، قدر من الحرية في إعادة تركيب النص بغية استيعابه . ولكنها حرية محدودة ؛ لأن النص يمارس بدوره قدراً من التحكم في هذه العملية والسيطرة عليها . فيقدر ما يشارك القارئ في إنتاج معنى النص ، يقوم النص بدوره بالتأثير على القارئ وتوجيه استجاباته وافتراضاته وتعديل هذه الاستجابات أو تنميتها أو الإجهاز على بعضها وإسقاطه في الطريق . بل أكثر من ذلك أنه يشارك في صياغة القارئ نفسه وليس استجاباته فحسب .

فالنص يختار قارئه من خلال اختياراته البنائية والأسلوبية ، ويذب عن ساحة بعض القراء استعلاء عليهم أو خوفاً منهم . فيبعض القراء يحسون بالخجل إذا ضبطت معهم كتب من نوع ما . ويبادرون بالاعتذار عن وجودها معهم ، بينما يشمر الآخرون بالمبالاة لأنهم يقرأون كتباً من نوع معين . كما يحمل البعض بعض النصوص معهم لعرضها على الآخرين واكتساب توقيهم باستعراض هذه الرموز الخالقة للمكانة *status* symbols في مجتمع القراء والمتعاملين مع النصوص . ولا أريد الاستطراد هنا في الإشارة إلى الكثير من الأمثلة ، ولكني أذكر هنا المقول السحري لرد المقاد على أحد مجادلتي في أحد الاجتماعات ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، بأنه جاء برأيه هذا « من كتاب لم تقرأه ولكاتب لم تسمع عنه » ؛ وكان هذا الرد المقصم ، برغم غموضه وعدم قيمته ، مفعول السحر في النقاش ؛ لأنه أخرج الجدل من دائرة النخبة الخاصة ، فانتمى دون حاجة إلى تمديد رأيه أو دحض حججه

فالنصوص نفسها قوة خاصة تفرض بها ، بنوع من التسلط والجبرية ، على القارئ أن يأتي إليها متسلحاً ببعض الكفايات والمعلومات والخبرات . ولا تكتفي هذا فحسب ، ولكنها تقوم بتنمية بعض القدرات داخل قارئها حتى يستطيع أن يتعامل بها معها . بل تزدى أحياناً إلى تغيير مفاهيمه السابقة وتعديل وجهة

في كل شيء . ومن هنا فإن لا حكاية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة تصف جانباً من جوانبها ، وإنما هي جزء أساسي من موضوعها وبنيتها ومن الملامح التي تصوغ نغزها وتمايزها عن غيرها من روايات الحقلية التاريخية . فطرح شفرة الأحداث جانباً والتخلص من قبضتها المتسلطة يستلزم التنازل ، أو بالأحرى يؤدي إلى ، إبراز الشفرات الأخرى وبخاصة الشفرتين التأويلية والتضمينية . وسوف نرى أن الشفرة التضمينية تلعب دوراً بارزاً في ( ملك الحزين ) وتسهم في خلق شفرة تأويلية مفاعلة في طبيعتها وملاحها لتلك التي تعتمد عادة على شفرة الأحداث ، وتندرج حول عناصر التشويق البسيطة أو الإيجابية عن السؤال القصصي الأبدى : وماذا بعد ؟

وجدة الشفرة التأويلية أحد ملامح حداثة هذه الرواية . ذلك لأن بساطة هذه الشفرة ، أو بالأحرى تبسيطها ، من السمات المميزة لروايات القرامة . أما تمعد أسستها وإيهام الغلظة فإنها يكون عادة وليد غنى شفرة العمل الدلالية أو التضمينية الذي تتميز به روايات الكتابة ، وروايات الحداثة . فالخداثة في الرواية ، وفق الأدب بعامة ، ليست قيمة تزعمها في ذاتها ولكنها شبكة معقدة من الرؤى والمخاضات التي تتخلل خلال سعي الأدب في عصرنا الحديث لأن يكون أكثر حضوراً ، وأشد فعالية ، وأعمق سبراً لجوهر اللحظة الحضارية التي يصدر عنها ويتوجه إليها في آن ، فاعلاً ومؤثراً وراثياً . وهي قيمة تتخلل من رغبة الأدب في أن يكون في تعقيد الواقع وغناه ، ومن توفيق إلى الانزياح عن هذا الواقع والاستقلال عنه دون الانفصام أو القطعية ، ومن تشوف إلى التمايز فيه ، والتمايز عنه ، وعن ما سبق إنتاجه من صيغ التعبير الأدبي المختلفة وأشكالها معاً . ومن رغبته في تجاوز الأنية دون فقدان علاقته المكشوفة بها ، وبخاصة في فترات التغير الحاد وقلقلة الرواسي القيمة والاجتماعية والفلسفية ، والتشوف إلى العصور على مخرج من مأزق الركود والتكرار والبلاغة . فالخداثة حياة بيننا التقليد موت . ولأن حياتنا الحديثة قد اكتسبت كثيراً من الأبعاد والمستويات التي زادت كثافة وتعقيداً ، فإن من البعث أن تتوقع من الأدب الجدير بهذا المعنى أن يكون أقل منها كثافة وتعقيداً . غير أن كثافة الأدب وتعقيد شيء مختلف عن إيهامه والتباسه ، وإن انطوى على الإيهام والتباس كمعشرين من عناصره ، لأن تعقيد الأدب هنا هو رؤية وبصيرة ؛ إنه مفتاح لحل تعقيدات الحياة والغلظة ، وليس لزياة غموضها التباساً ؛ إنه كشف لاسرار هذا التعقيد وحل لعلاسه التي تبهج روح الإنسان وتحول بينه وبين السيطرة على مقدرات حياته ، تاهيكاً عن الاستمتاع بها والتحقق فيها .

وإذا كان من غايات الحداثة أن ترد للإنسان ألفته بالعام ، وأن تعيد إليه قدرته على فهمه والسيطرة عليه ، فليس غريباً أن

التي تعتمد اعتماداً كبيراً على شفرة الأحداث proairetic code التي تتابع فيها الأنماط بطريقة تقليدية ، يتوقع فيها القاريء اكتمال أي حدث يبدأ ، وقد يجلس أيضاً ، إذا ما كان قارئاً مدرّباً وحصيفاً . ولكفاً اكتماله . ولكفاً تنتمي إلى النوع الثاني من الروايات التي يسميها ياروت بروايات الكتابة descriptible التي تتطلب قراءتها جهداً ملحوظاً من القاريء . إنها الرواية الحديثة التي تجبر القاريء على المشاركة في خلق أسرارها ومعانيها والتي تصبح قراءتها نوعاً من الكتابة القريبة الشائقة ، التي لا يتابع فيها القاريء شفرة الأحداث البسيطة السهلة ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى كالشفرة التأويلية hermeneutic code التي تتخلل من خلال طرح الأسئلة وتحليل إجاباتها التي تطرح بالتالي أسئلة أخرى في عملية مستمرة من اللعب بالألفاظ ، صياغتها وحلها . والشفرة الثقافية code التي يثير فيها النص إلى أشياء معروفة بالفعل خارجة من ناحية ، والتي تخلف خلالها النص معارفه من ناحية أخرى . والتشفرة التضمينية أو الدلالية connotative code وهي في الواقع مجموعة من الشفرات التي تتحول فيها جزئيات النص إلى ثيمات تتجمع حول مجموعة من المؤثر وتساهم بتفاعلها مع الشفرات الأخرى في خلق المجال الرمزي الذي تتحرك فيه روايات الكتابة عبر مجموعة من التعارضات الثنائية والأنساق الثنائية التي تشكل عبرها هذه التعارضات بنية العمل الروائي وبالتالي معناه النهائي (١١) .

فنحن هنا إذن يلزاه رواية من روايات الكتابة بهذا المعنى . رواية تنهض على تمعد المحاور وعلى تشابكها وتماكسها معاً . وتحاول أن تخلف واتما قصصياً به بذاتية الواقع وحيويته وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف ، بل عاقلته المتعمدة للتخلص من كل ما هو غطى ونسقى ومألوف ، فإبراهيم إعلان هنا يحاول أن يفعل شيئاً شبيهاً بما قام به فلوير عندما أراد تحقيق الابتعاد عن البرجوازية وفيها من خلال إعطاء الكتابة أبداً صناعية مفاعلة لقواعد الرواية المتعارفة عليها في عصره . أن يجعل نماذج صياغاته نوعاً من الطلاق البائن لكل قيم الحقلية التقليدية وأشكالها (١٢) . فهو يؤسس ( ملك الحزين ) بعيداً عن كل القواعد المتعارفة عليها في الرواية العربية : قواعد الإحالات الروائية وقواعد الصياغة معاً . وهذا البعد من الحقلية التقليدية هو الذي يفترض مدخلاً جديداً لقراءة هذه الرواية الجديدة ، أو بالأحرى الحديثة . فهي رواية حديثة بمعنى الكلمة ؛ ليس فقط لأنها من روايات الكتابة بالمفهوم الباري ، ولكن أيضاً لأنها معادية للحكاية ؛ تحاول جاهدة التخلص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها التي لا تحكم فقط في جانب واحد من جوانب العمل الروائي ولكنها تسيطر عليه كلية ؛ لأن هذه الشفرة تسيطر على الفضاء الروائي تتحكم بالتالي في زمن القصة ؛ وزمن القصص ، في الصوت ووجهة النظر ؛ في البناء والروية . .

الاستخدام الخلق للتلوّد والولع بالهش القكاهي وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، واستخدام العناوين التي تعد تبديا حديثا لأسلوب استيق الحدث الروي وتلخيصه في أن والشيء تلجا إليه ( ألف ليلة وليلة ) كثيرا . بل إن في بعض هذه العناوين مذكرا قديما لا تحظىء العين للدرية علاقه بأحوال القصص القديمة .

لا تنتهي حدود التناس في هذه الرواية عند هذه النصوص التراثية . فهناك مجموعة من النصوص الحديثة الغائبة والفاعلة في هذا العمل ، والتي تسهم في إضامه الكثير من جوانبه ، برغم اختلاف ( مالك الحزين ) في صورتها وأسلوبها وينتهي عن هذه النصوص الفاعلة فيها . ومع أن من العسير ، بل من المستحيل ، تعرف كل النصوص الغائبة والفاعلة في أي نص من النصوص ، فإن ( مالك الحزين ) تصر من خلال إشاراتها المباشرة إلى أحد نصوصها الفاعلة ، وهو النص الشكسيري الكبير ، عل لفت انتباهنا إلى فكرة التناس هذه . ذلك لأن الإشارة إلى النصوص الشكسيرية لا ترد فقط خلال الأسطر قدرى الإنجليزى ، ولكنها ترد أيضا عل لسان يوسف النجار وضمن منولوجه الطويل عن روايته التي لم تكتب ( هاملت ) ص ( ٧٣ )<sup>(١٠)</sup> ، حيث لا يشير فقط إلى اسم المسرحية ( هاملت ) ، بل إلى بعض شخصياتها : الملكة وهوراشي . كما أن الأسطر قدرى الذى يحفظ أعمال الشاعر الكبير عن ظهر قلب ( ص ٣١ ) يشير هو الآخر إلى ( الملك لير ) و ( ماكبت ) وخطاب الممثل في ( هاملت ) ص ( ٣٢ ) ، ثم مذكرا بأنه كان يقوم بدور ( عطيل ) . ويعد خلق صورته الخاصة من ( عطيل ) التي يلعب فيها زغلول بالغ السمين دور كاسيو الجبان وأم عبده دور ديدمونه ويصبح الممثل المضبوط هو رأس العجل والعلامة على طرف الممثل هي الأذن المقطوعة ( ص ٣٥ ) . وتلعب هذه الإشارات الشكسيرية المباشرة دورا مهما في الرواية ؛ إذ تتحول بها المواقف أو الشخصيات إلى أفعلة ( قناع عطيل وقناع كاسيو وقناع الملكة ) أو تكتسب بها الأحداث دلالات إضافية ، أو تتقل الذكرى إلى مستوى رمزي ومعنوي مغاير ، أو تلخص بالإشارة المركزة علنا من الرؤى والظلال عما يزيد البناء الروائي إحكاما وتركيزا وكثافة .

وهناك إلى جانب النصوص الشكسيرية عدد من النصوص الغائبة والفاعلة في هذا العمل الروائي الجديد . أولا هو النص القرآن العظيم الذى يشع تصويره للشيطان وتصوره له معا في ثنابا العمل الروائي كله ، في تقديمه لفرمان الرواية وطبورها الجارحة بعمامة وفي تصويره لشخصية المعلم صهي بخاصة . وهناك أيضا ثلاثة نصوص غربية حديثة نستطيع تلمس آثارها التناسية وقد شاعت في العمل دون أن تظهر عل سطحه بشكل مباشر . أولا هو مجموعة جيمس جويس ( ناس من

تعد روايات الحديثة جذورها في قلب الواقع وفي أغوار موروثه الثقافي معا . وإذا تأملنا ( مالك الحزين ) من هذه الزاوية سنجد أنها يرغم رفضها للحذقة الروائية التقليدية عند جذورها في موروثنا القصصى الحبيب ، ومعا منها بأن الحذقة الروائية التقليدية لا تسهم فحسب في تبسيط الواقع وفي تعميق غربة الإنسان عن واقعه ، وإنما في قسم عرى العلاقة بينه وبين جذوره ، وتراثه الحقيقي . ومن هنا فإن أسلوب التلوّد العربية القديمة ، والحكاية الشعبية المصرية من الهياكل البنائية الأساسية التي تعتمد عليها الرواية في صياغة تركيبها البنائى . كما أن كلا من ( كليله ودمتة ) و ( ألف ليلة وليلة ) من النصوص الغائبة والفاعلة في ( مالك الحزين ) . وتقيم ( مالك الحزين ) علاقتها التناسية مع هذين النصين الكبيرين من خلال أسلوب المفاوعة والتوازي . فنصان الرواية نفسه ، والكلمات القليلة المكتوبة تحت العنوان ، يبدفان إلى إقامة علاقة تناسية مع ( كليله ودمتة ) . فمالك الحزين ، كما نعرف ، هو بطل آخر حكايات ( كليله ودمتة ) ؛ وهى حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين<sup>(١١)</sup> ، أو باب ومن يرى الرأى لغيره ولا يراه لنفسه كما يقول لنا النص التراثى العظيم . كما أن الجملة المكتوبة تحت العنوان « لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت استولى عليك الأسى وبقيت صامتا هكذا وحزينا » ، تريد أن تؤسس علاقة مفاوعة وتوازي بين نص إبراهيم أصلان ومسلقه التراثى العظيم . فنص أصلان خادع المظهر ، عميق الخبر كسلفه القديم ، وهو في الوقت نفسه بعيد عن أسلوب المزاعم والتكهنات بعد ( كليله ودمتة ) عنه . فهو نص صلب ، حاد ، مباشر ، ذو مستويات عدة ، ومن هنا كانت المفاوعة بين الاستهلال و « يزعم » وبين طيمة هذا القصص الحقيقية التي ستعرف فيها بعد بقية ملاحه .

أما ( ألف ليلة وليلة ) فإن الإشارة إلى عبد الله القهوجى تارة باسم عبد الله ، وأخرى باسم عبد الله الغلبان تستدعى إلى الأذهان مسلفيه الشهيرين عبد الله البرى وعبد الله البحرى وقصتها التي يظهر فيها عبد الله الحجاز وعبد الله الملك التي نعرف منها أن ثمة تبديت عدة للشخصية الواحدة . وأن وراء كل عبد الله أكثر من عبد الله واحد ، أى أكثر من مستوى للشخصية الواحدة ، يمكنها من مواصلة الحياة والتغلب عل مصاعبها . ولا تقف عملية التفاعل النصية مع ( ألف ليلة وليلة ) عند هذا الحد . فهناك الكثير من الملامح البنائية والأنوات الفنية التي تدنن بها ( مالك الحزين ) إلى النص القديم العظيم . هناك علاقة الشيخين الكهفيين ، وهناك هذا الجبل إلى وصف الشخصيات بحسب مهتها ( مثل عبد الله القهوجى وعزمى البقال وعمى النقاش والجواويش عبد الحميد وزين المراكى وعبد الخالق الحانوق والمهرم بالغ الحشيش .. الخ ) وهى من أستراتيجيات القصص في ( ألف ليلة وليلة ) . وهناك أيضا هذا

فالإنسان روبرت - جرييه ، وهذه سمة نهجها عند أصلان أيضا ، لا يؤمن بمتناقضات العمق والزخم والخصوبة ، ولا بكل أشكال الوجود غير المرئي ، الوجود المتكهن به ، المعلن عنه بلا دليل أو برهان . ويطلب يلاحظها كلية من عالم النص ، حتى ترتد للأشياء سطوحها ، ويمكن رؤيتها من جديد ، كما هي في حقيقتها دون أي لثى زائفة . هذا الألق الزائف الذي تكسبه عبر الإسقاطات النفسية ، أو النظارات الأيديولوجية السمكية فتتشوه عبرها الأشياء وتفقد صلابتها وحقيقتها وشاعريتها معا . إنه الآن زائف لأنه لا يضيء الأشياء بل يعمد روحها . وهو لذلك يرفض أن تكون الرواية مناسبة لدراسة الغايور والكهوف العاطفية للإنسان ، أو مضخة تحاول نضح أعماق القلب الإنساني الناضبة . لأن النتيجة في هذه الحالة لا تزيد عن أن تكون مجرد انكساعات غامضة لنفوس ملتبسة . وهذا ما يفعله أصلان في أقاصيصه وفي روايته معا . كما يرفض جرييه أيضا أن تكون الراوي - بالمعنى الأوسع لهذا المصطلح - أي سيطرة على الأحداث التي يروها أو على فعل النص ذاته . ويتأدى احترام الأشياء في غربتها عن الإنسان . وبأن تكون الرواية الجيدة أحد الأسلحة في الصراع من أجل تحرير الأشياء - وبالتالي الواقع والإنسان - من قبضة الأيديولوجية البرجوازية . إنه ينادي بما يدعوه بـ : واقعية الأسطح الخارجية التي تظهر مدلى زيف الواقعية التقليدية ، ومدى تشويها للأشياء<sup>(١٨)</sup> .

فالإنسان عند آلان روبرت - جرييه ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يباله النظر . غير أن إبراهيم أصلان الذي يتفق في منهجه الروائي مع الكثير من أفكار جرييه عن واقعية الأسطح الخارجية ، وعن رفض المفاهيم الرومانسية القديمة والتخل عن متناقضات العمق ، ونزع الألق الزائف عن الأشياء وغير ذلك من المفاهيم التي تشكل سمات الحداثة في عالمه ، يختلف عنه في نظره إلى حقيقة أن الإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يباله النظر . فبينما تؤدى هذه الحقيقة في عالم جرييه إلى تحويل العالم إلى مكان غريب لا يعيا بالإنسان ، إلى عالم من الأشياء الصلدة الجامدة اللامبالية بالإنسان إلى حد القسوة ، ولا أقول العداء ، نجد أن الأشياء تسترد لفظها عند أصلان لأن لها استقلالها ووجودها الصلب . ولكن هذه الأشياء ليست هي العالم ؛ لأن العالم عنده ليس عالم الأشياء وإن انطوى عليها ، وإنما هو عالم يكتظ بالبشر إلى حد التضخم ، إلى حد اللامبالية بهم من كثرهم أحيانا ، ولكن ليس أبداً إلى حد الغربة أو الوحشة كما هي الحال في الرواية الجديدة الفرنسية . ومع ذلك فإن (مالك الحزين) تحاول ، مثلها في ذلك مثل الرواية الجديدة الفرنسية ، أن تحررتنا من أولعنا التي أضيقنا بها على العالم والأشياء ، ثم وقفتنا في شركها وقد تصورتنا أن هذه الأوهام هي الحقائق الوحيدة . إنها تكشف لنا عن هناك حقائق جديدة ، حقائق صلبة ومدهشة . فكيف فعلت ذلك ؟

ديبلن<sup>(١٩)</sup> ، وثانيتها هي (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل . إذ حاول كل منهما أن يستعمل المكان بطريقته الخاصة والمتفردة ، وأن يجعله بؤرة التجمع في عالم تنطخب فيه الرؤى والمهموم والمكابدات والنمساوي والأحلام ، ويرتكز الانصهار المتكامل الذي عثر في الأفراح بالأتراح والمزلى بالمسوى والبعث بالجد . فهذا العالم سمته الإنسانية في الشئ ، ومن هنا فإنه يحتاج إلى وعاء يفرض عليه شكلاً أو نسقاً تجميعياً تكسب الجزئيات في بورتته الصاعرة قيمتها ودلالاتها وصلاتها الوجودية معا . وفي عالم يفترض إلى الأحداث الكبيرة والشخصيات الكبيرة ، عالم تفقد فيه حتى الأحداث الكبيرة قدرها على لم شمل هذا الشتات وحل استقطاب جزئياته وبجزماته ، يصبح المكان هو البؤرة والوعاء ومصدر القيمة . وقد جعل جويس من المكان مدينة ديبلن التي يزيد تمددها عن حي أمية بقليل ، محور المعنى بل سر الوجود في مجموعته التي اهتم فيها بالشخصيات الدنيا المجبطة القليلة في المكان بصورة يصبح معها المكان هو سر وجودها ومصدر تماسكها وأداة قهرها في آن . وتصبح فكرة الحرب منه أو التخل عنه نوعاً من التجديف أو الانتحال . وسنجد أصداء هذه الفكرة الجويسية بالذات وهي تتردّد بوضوح في جنبات (مالك الحزين) عند تحليلنا لها بعد قليل .

ويلعب المكان دوراً مهماً هو الآخر في (رباعية الإسكندرية) حيث تصبح المدينة هي المكان الذي يجمع شتات هذه الشخصيات التي لا رابط بينها غيره . يصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة هذه العلاقات الثابتة بين المصريين والأغراب ، وبين الأغراب والمصريين . وليس الاهتمام بالمكان وحده هو الصلة الناصية بين (مالك الحزين) ورباعية داريل ، ولكن هناك أيضاً التركيز على الجزئيات الصغيرة والمشاهد الجزئية المفككة التي تبدو لأول وهلة كأنها أبنة أبيسوردية غير مترابطة ولا معنى لها أو دالة . وهناك أيضاً شخصية الكاتب ، شاعر المدينة . وهناك أيضاً بالإضافة إلى هذين النصين ، نص حديث آخر ، أو بالأحرى أصداء لتصوص لاظن أن الكاتب قد أتيت له فرصة قراءتها ، وإن كنت أظن أنه قرأ عنها ، وهي كتابات الرواية الجديدة الفرنسية لدى كل من آلان روبرت - جرييه وتتنالى ساروت سواء منها الكتابات الإبداعية أو النقدية . فهناك أكثر من شجيرة بين طبيعة تفكير إبراهيم أصلان الروائي ، الذي ينهض على أسس ديكارتي حيث يجب على كل شيء أن يكون نفسه وليس شيئاً آخر ، وبين أفكار آلان روبرت - جرييه النظرية التي «يرفض فيها ما يسميه بالمفاهيم الإنسانية والرومانسية القديمة عن الإنسان والطبيعة» ويفضل أن يتجلى عن الوضع الإنساني بوصفه وضع الإنسان المنزول في عالم من الأشياء والمجردات غير المترابطة<sup>(٢٠)</sup> ، ويرفض معها عالم الميتافيزيقيات القديمة برمتها .

## (٣) محاور الحق وجديليات النص المتحددة

أفكارهم - تعود إلى ثلاثينيات هذا القرن وأربعينياته ، كما تشير إلى أحداث تاريخية ترجع بها إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر .

وقبل أن نستعرض في الحديث عن مشكلة الزمن في هذه الرواية وعن القضايا التي تطرحها ، علينا أن نعود مرة أخرى إلى الطريقة التي بدأت بها هذه الرواية وتلتس طبعاً علاقتها بتهيئة الرواية وبالعالم الذي تدور عنه وفيه . ومن البداية سنجد أن ثمة علاقة مهمة بين عنوان الرواية بما يشير من تقاليد قديمة وما يستحضره من رؤى تراثية ، وبين بداية النص بتلك الجمل التقريرية الوصفية المأدبة « كانت بالأمس قد أسطرت ، مطرا كثيرا ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، في الحواري الضيقة . أما اليوم فإنها كتّت . لم تلمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهي غائبة ، فإن الجو كان أكثر دفئا . ومنذ قليل ، جاء المساء مبكرا ( ص ٥ ) . هذه الجمل القليلة القصيرة ، يجرعها الواضع على استخدام علامات الترقيم من نقط ، وفصلات ، وأرقام ، تشكل ما يمكن هذه الفصل الأول من النص المكون من ٢١ فصلا . ويبدو إذا ما تأملناها قليلا ، أن الكاتب يعتمد التركيز على هذا المدخل من خلال الاستخدام المختار لعلامات الترقيم وعزله تحت رقم (١) عن بقية أجزاء النص ، حتى يلتفت نظرنا إلى أن ثمة تعارضا واضحاً بين منهج النص الذي يطوى عليه هذا المدخل ، وتقاليد النص القديم التي يستدعيها إلى الانعكاس عنوان الرواية والجمل المكتوبة تحت . فنحن هنا يلجأ وصف هادئ دقيق يركز على الحقائق الصلبة وحدها ، فالواقع عند أصلان لا يمكن إلا في الواقع وحدها . في ذلك العالم الوثيق الصلة بما يسميه جاك لا كان الواقعي أو الحقيقي The Real : بالشئ الذي يقاوم الترميز كلية ، والذي يرفض ويأبى بإصرار أن يتحول إلى رمز ، إلى شئ آخر غير نفسه .

وإذا ما حاولنا الآن أن نلصق إلى عالم هذه الرواية وأن نحاول اكتشاف قوانينها الداخلية دون أن نفرص عليها تصوراتنا التقليدية أو نتحاكمها وفق قواعد مخصوص أخرى غريبة عنها ، سنجد أن علينا أن ندخل إليها من المداخل التي حددتها هي . وأولها هذا العنوان الخالد ( مالك الحزين ) الذي يعود بنا إلى تقاليد النصوص القصصية القديمة يؤسس عبرها صلبه مع الجذور التراثية من جهة ، وطلاقة لمواضعت الخلفاء الروائية التقليدية في أدبنا المعاصر من جهة أخرى . وهو يعود إلى تقاليد النصوص القديمة لا ليبقى عليها فقط ، وإنما ليؤسس في مساحتها تقييدها أيضا . . . النص الذي لا زعم فيه ولا تكون ولا ادعاء ، بالرغم من استغلاله بالمعبارة التقليدية ، أو بالأحرى السحرية : « زعموا أن » ذلك الضاح السحري الذي ما إن تردده حتى يفتح أسامنا ، كصورة سحرية قديمة ، علما بأكمله من الرؤى والتصورات .

وما إن تقلب الصفحة ، وقد امتلأنا بحسوس هذا العالم السحري ، وتهيأنا لما يشير من توقعات ، حتى نواجه بمدخل آخر ، يوشك أن يكون التقييد الكامل للمدخل الأول . هذا المدخل الذي تحده كلمات بول فاليري « باناتايل . . أوصيك بالذلة بالوضوح » . فالذقة وليس الوضوح هي الهدف هنا ، فالكتاب هنا يهدف إلى إعلاء شأن الذقة ، الصدق ، رهافة الملاحظة ، صلابة الواقع على حساب الضميريات والتكهنات والتعليقات التي تنشأ الشرح والإيضاح . فالعالم عند إبراهيم أصلان واقع صلب مباشر واضحة لا تحتاج إلى أية تعليقات . ومن هنا فإن الغلبة غالبة عن علله . وغيب الملة هذه فكرة مهمة انحدرت إليه من سبينوزا وسوف تعود إليها فيما بعد .

هنا نجد أن ثمة مجموعة من الجديليات أو التعارضات الفاعلة التي تطل علينا منذ البداية . هناك هذا الجدل بين مواضعت النص القديم وأساليب النص الحديث : أو بالأحرى بين القديم والحديث ، الجدل بين صفحة العنوان والصفحة الأولى للنص . وفي هذا الجزء الأول من النص ثمة جدلية أخرى بين المظهر والجفاف ، بين الأمل الذي أسطرت فيه الدنيا واليوم الذي كتبت فيه ، بين طلوع الشمس وفيها ، بين يرد الأمل وصفه اليوم ، بين الضوء والظلمة التي يشي بها مقدم المساء المبكر . فإذا ما انتقلنا إلى الجزء التالي ، أو ما يمكن تسميته بالفصل الثاني ، سنجد أنه أطول قليلا من الأول ، ولكننا لا نزال في حدود صفحة النص الأولى ، والأهم من هذا كله لا نزال في قبضة هذه الثلاثيات للمعارضة . إذ يقدم لنا الفصل الثاني جدلية الداخل مع الخارج ، النوم مع اليقظة ، الاین مع الأب ، ثم الداخل مع الخارج مرة أخرى .

أما إذا قلنا الرواية إلى الناحية الأخرى فسنبعد مدخلا ثالثا لا يقل أهمية من هذين المدخلين ، هو التاريخ للكتاب في هيايتها « إمبابة : ديسمبر ١٩٧٧ - أبريل ١٩٨١ » ، الذي يقول لنا إننا بإزاء نص استغرق كتابته تسع سنوات وثيق : السنوات المحيطة التسع التي تتحدث عنها الرواية ، أو على الأقل عن خمس منها ، هي بالتحديد سنوات ما بين ١٩٧٢ و ١٩٧٧ . فالرواية تدور زمانيا خلال أقل من ٢٤ ساعة . منذ صبيحة ١٨ يناير ١٩٧٧ حتى فجر اليوم التالي . لكن أحداثها لا تروى وفق تسلسلها الزمني ، ولا تكشف بأحداث اليوم الذي يشكل زمانيا الروائي فصب ، ولا تستهدف حتى الإحاطة بشئ تفاصيل هذا اليوم الطويل ، ولكنها تريد من خلالها أن تطل على عالم بأكمله ، أو أن تفتح هذا العالم أمام أعيننا حتى نستطيع أن نطل معها وبها على أعمقه . ولذلك فإننا تقدم لنا أحداثا وتواريخ ووقائع - من خلال ذكريات بعض شخصياتها أو تداخيات

وتعبرا عليه تغيرات عرضية ، ولكنه يحفظ برغم رياح التغيير العاتية بشيء ، بل بأشياء جوهرية . وكان النص يريد أن يقول لنا إن كل ما جرى منذ الثلاثينيات ، بل حتى من قبلها بكثير ، ترك أثرا واضحا ومرئيا ، ولكن عنصر الديمومة أقوى من كل هذه الآثار . فقد احتفظ المكان بلبثته واستمراريته . وحتى نعرف حقيقة جدلية الزمان والمكان وأبعادها علينا أن نتعرف الملامح الأساسية لكل من الجدليات الزمانية والمكانية .

### ١/٣ - الجدليات الزمانية :

ينطوي النص على مجموعة من الجدليات الزمانية يمكن بلورتها في جدلية واحدة كبيرة تسفر عن نفسها في عدة تبدلات وعلى عدة مستويات ، هي جدلية الحضور والغياب . وتسفر هذه الجدلية عن نفسها في صورة العلاقة الفاعلة بين الحضور وكجوهرية وكحياة ، وبين الغياب كموت وضياء من خلال عدة جزئيات أبرزها حالة عبد الله الفهوجي الذي بدأ له مستقبله لأول مرة في هذا اليوم ككتاب للمفهي ، للعمل ، لكل عله الأليف الذي يعادل وجوده الحياة نفسها « أصل الفهورة بدت قهوة وأنا بقيت قهوجي في وقت واحد . . . خلاصة الكلام ، مفيش قهوة عوض الله ، يشي مفيش عبد الله » ( ص ١٠٠ ) . عند هذه اللحظة بدأ هذا المستقبل مرعبا . فهوليس نفيس الحاضر ولكنه غيابه . هولموت . وحتى يلدأ هذا الموت لم يجد أمامه إلا اجتراح فعل الحياة : فعل القتل ( ص ١٢٤ ) . والغريب أنه يكتشف خليعته لحظة القتل نفسها ( لقد خدع « ص ١٢٤ » ) وأن النص يعقب هذا الفعل بفعل طقس آخر بمنوان ( كفوف الدم ) يعتمد فيه ضياع المفهي بكفوف الدم التي تطيع على جدرانها . وهي طقوس يقوم بها جنود الشر وقد هزموا الخير . إنهم « صبيان المعلم صبحي وهم يعضبون كفوفهم من دماء المعجل المنبوح ويطعمونها على جدران المفهي الخالي » ( ص ١٢٥ ) . هاهم صبيان المعلم صبحي يعضبون كفوفهم من دماء المفهي/الخالي ، المفهي/الغياب ، المفهي/الموت بالدم . ويستفح دلالة هذا التعميد إذا ما وضعناه بين قوسين من الأحداث المهمة في النص . أولها قتل عبد الله للمعلم عطية ، والثاني ظهور صبحي في رؤيا المم عمران في صورة الشيطان هوراي المعلم صبحي وهو يخرج من السار ، ويجلس على الرصيف . لكي ينفث الدخان من فتحي أنفه وأذنيه ، ( ص ١٤٩ ) .

فمن يقومون بالتعميد هنا هم صبيان الشيطان الذين جرح أحدهم المعلم عطية بمطواة في جنبه ( ص ١٥ ) وأهان آخر منهم عبد الله وهدهد ومرع كرامته في التراب ( ص ١٠١ ) بينما يظهر الآخرون وهم يؤدون بهجة أفعال القتل ( ص ١٣٦ ) ، وهم يعضبون الحجاب بالمعلم ، الدم البشري . وكنا بنازاه طقس سحري لعبادة الشيطان . ولكن الأمر عوض الله ينجح عن هذه

وما أن نواصل القراءة بعد ذلك حتى نكتشف أن التفاعل بين الثلاثيات ، أو جدول المتعارضات هو النسيج البنائي الأساسي الذي يعتمد عليه البناء الفني لهذا النص والذي يستمر فاعلا فيه حتى نهايته التي ما تلبث هي الأخرى أن تقم علاقة جدلية مع بدايته لتخلق إجماعا بالتدوير . أو بالأحرى بالاستمرارية القائمة على دائرية النص ، وهي الدائرية التي تطرح أحد أبعاد مسألة الزمن فيه . ذلك لأن جزءا كبيرا من جدليات النص يمكن أن ندعوه بالجدليات الزمانية ، بينما ينتمي الجزء الآخر إلى ما يمكن تسميته بالجدليات المكانية . وليس انقسام جدليات النص إلى زمانية ومكانية انقساما صارما ، فليض هذه الجدليات تجمليات زمانية وتبدليات مكانية في الوقت نفسه . كما أن هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان في هذا النص ، وبالتالي بين الجدليات الزمانية والجدليات المكانية على الوجه التالي :



ومن مجموع هذه الجدليات ومن تفاعلها معاً ، يتكون المعنى في هذا النص وتبثور ملامحه .

والعلاقة الجدلية التي يرمز إليها السهم المزدوج الرأس أو الاتجاه ، هي علاقة تفاعل وتناقض في الوقت نفسه . وجدلية الزمان والمكان التي تعد واحدة من الجدليات الأساسية في هذا النص تنطوي على عنصرين التفاعل والتناقض معاً ، كما تعد أحد الأسباب المحددة لهذا الشكل الفني الذي اختارته الرواية أو أحد العناصر المبلورة له . هاتزانتي عنصر جوهري في عملية النص ، يعتمده البعض المحور الأساسي الذي لا يوجد قص بدونه . فلو انتفت الزمانية ، لانتفى النص ، أي لما استطعن أن نستخرج قصة من النص . والمكانية معادلة للزمانية . إنها الثابت الراجح الراسخ الذي لا يتحول . إنها الديمومة ، والزمان تدفق وسيولة وتغير وتحول أبداً . الزمان يطعم إلى تغير المكان ، بينما يظلم المكان التغير ويطعم إلى استرداد ملامحه التي أطاح بها الزمان وغيرها . كيف ؟ بمساعدة الزمان نفسه . بالمصوفة به إلى الماضي ، دون أن يستطيع أبداً استحضار هذا الماضي أو جلبه إلى الحاضر .

ولأن (مالك الحزين) نص قصصي ، فإننا تقدم لنا زمنا يتحول ، سواء أكان هذا الزمن هو زمن القصة أم زمن الحكبة . وزمن القصة هو الزمن الذي يمتد من الثلاثينيات حتى السبعينيات ، أما زمن الحكبة فهو اليوم الذي اختارته الحكبة الروائية لتقدم من خلاله عليها . وهناك بالطبع جدول مستمر بين الزمنين . كما أن (مالك الحزين) تقدم لنا أيضا مكانا يتحول ،

الشيخ حسنى وأصبح صائدا للعيان (ص ١١) ، ثم مذ يده وسرق (ص ١٢٦) ، ومذ يده وتسلل (ص ١٣٢) . إن غياب الحب هنا يصادف الموت ؛ الموت المادى (موت نور) ؛ والموت المعنوى (موت الشيخ حسنى) . وهناك أيضا حب فاطمة ليوسف التجار وحب لرواحل لسيد طلب ؛ وهو حب توشك فيه المرأة مرة أخرى أن تكون رابعة الحياة ؛ والرجل هو المستقبل لعطاياها كما هي الحال في حب نور والشيخ حسنى . وهناك تدله الأسطى قدرى الإنجليزى فى حب مارجريت ؛ التى كان ينتظرها من المام إلى المام ليضع يديه حول عنقها ، ويغتنقها ويرى الحب الحقيقى فى عينها الزرقاوين ؛ (ص ٣٢) ، وغرامه بنصوص شكسبير التى لا يمكن فصلها عن قصة حبه ، أو فصل غيابها عن تدهوره .

ومن الناحية الثانية تبدل الكراهية هي الأخرى موتاً ؛ كراهية الأسطى سيد طلب لسيد الحائق الحانوى ؛ وكراهية الأسطى قدرى لزغلول بائع السمين ؛ وكراهية الخواجة الذى يبدو أنه يعمل جاسوساً على أبناء المنطقة (ص ٧٩) وبثامنا للبيرة فى الظاهر جابىر البقال . هذه الأشكال المختلفة من الكراهية تبدل فى الرواية ، وكأنها درجات متنوعة من الموت ؛ لأنها تؤثر على أصحابها وتتصنع من قدرتهم على الحياة ، ولأنها ، وهذا هو الأهم ، تعزلهم عن الآخرين ؛ والعزلة عن الآخرين فى عالم هذه الرواية موت ؛ لأنها غياب ، أو بالأحرى تفتيق للذات عن الواقع ، عن الآخر ، عن المجموع . وتبدو الشخصيات المكرومة من أشد شخصيات العمل غيباً باستثناء جابىر ، الذى يبدو أن كارهه هو الشخصية الباهتة وليس هو . فكل من عبد الحائق الحانوى وزغلول بائع السمين ، شخصية باهتة ليس لها أى حضور فى عالم الرواية ، أو هو حضور كالغياب . أما بعض الشخصيات الغائبة بسبب الموت فإنا نحس أحياناً بأن لها حضوراً يفوق حضور العديد من الشخصيات الحية . فكل من حسين عبد الشافى ويوسف مصطفى ، حاضرين فى واقع الرواية لأنه جزء من الماضى فى المكان ، الماضى /الحاضر . إن موتها ليس علماً لأنه أصبح جزءاً من تاريخ هذا العالم ؛ أصبح حضوراً ، وليس غياباً ؛ وإن كان غياباً فإنه غيب له حضور خاص .

وهناك جدلية أخرى تتطوى عليها جدلية الحضور/الغياب ، وهي جدلية البداية/النهاية . . أى بداية النص ونهايته . هذا النص الذى يبدأ بالمطر ، وينهض يوسف من النوم (ص ٥) ، ينتهى أيضاً بالمطر (ص ١٤٩) ، وينهض يوسف من النوم مرة أخرى (ص ١٥٠) ؛ لاقى آخر النهار هذه المرة كما كانت الحال فى بداية الرواية ، ولكن فى أوله ، فى الفجر ، وقد انقضت الليلة ، وأخذ الهدوء يتراجع كما تراجع الأحلام . فقد انقضت الليل ، وهب الناس من مياتهم الصغيرة يظلمين ، وبدأ الهدوء

الأحداث قناع السحر ، ويؤكد . . وكلا . لم يكن سحراً ؛ (ص ١٣٧) ، ويعطى ضياع المفهى وغياه بعداً أكبر ؛ إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنتى كل شيء . الطعنة وجهت للمفهى . لا . الطعنة وجهت لك أنت . إلى دنياك ، دنياك المتشككة المنوية . والجامع أمانك هو الشاهد . نعم . لم تكن المفهى إلا الرعدة الأخيرة فى هذا الجسد الكبير الذى يرسل أمانك خفيفاً كأنه سحابة تنفض بالألوان والظلال . وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى الأبد . خسارة . عوض الله يموت الآن لأن عبد الله ما زال صغيراً . . غريبة أن يتحدث بك العمر لترى ذلك كله . وتفقد ذلك كله . فأنت بعد لم تتجاوز إلا الثلاثين ؛ (ص ١٣٧) . فالأمير الذى يرى الديوك الرومية والمخرفات متجمعة داخل المفهى ، ويرى طفرس الذئب الدائرة فيه ، يرفض أن يتصور أن ماجرى هي عملية مسح شيطانية كبيرة ؛ يتحول فيها البشر إلى سوائم ، أو يطرد فيها الناس لتباع الدواجن . . ويمسر على أن هذا لم يكن سحراً .

والواقع إن ماجرى ليس سحراً ، ولكنه جزء من عملية التحول الاجتماعى الرهيب الذى شهدته السبعينيات ، والذى التهمت فيه غلات الأحياء والدواجن المفاهى ، ودفع الناس دفعا إلى التخل من عادات التجمع والتواصل الإنسانى ؛ إنها جدلية الحضور والغياب ، جدلية التغير . وتسفر هذه الجدلية عن نفسها أيضا من خلال جدلية الحاضر/الماضى . فمعظم شخصيات النص لا يوجد لها ماض بعيداً عن المكان . كل ماضيها قبل وفودها إلى إبادة غياب مطلق غالسيدة الحزينة الفاجرة (ص ١٤٧) ، قد تذكره هه كلمة أو كلمتين ولكن لا وجود له . كما نعرف أن سيد طلب الحلاق وفد إلى إبادة (ص ١٨) ، وأن المعلم صبحى جاءها بقبض به ثلاث فرحات (ص ٩٩) ، وحتى الحاج عوض الله والد الأمير ومؤسس المفهى جاء هو الآخر من بلاده البعيدة (ص ١١٣) . لكن ماضيهم جميعا خارج إبادة ، خارج المكان ، نوع من الغياب المطلق . أما ماضيهم فى المكان فله حضور كحضور الحاضر تماماً بصورة يبدو معها وكأننا بإزاء نوعين متناقضين من الماضى ؛ أحدهما جزء من زمن القصة (وهو الماضى فى المكان) وبالتالي فهو حاضِر ووجود وحياة ؛ والآخر معادل للغياب . إنه الاستقبال الذى تجسد لعبد الله وحشا من الغياب دفنعه إلى ارتكاب قتل القتل .

ومن تلميحات جدلية الحضور/الغياب وتوابعاتها المختلفة ، جدلية الحب/الكراهية . قلبك الذى تعرف على صور عفة ومتنوعة له فى هذا النص يبدو كأنه نوع من الحضور ، من التحقق ، من الحياة . هناك حب الشيخ حسنى وزوجته نور الجميلة ، به تحقق حسنى وأصبح رجلاً نظيفاً سعيداً ومحترماً . وما إن ماتت ، ما إن غاب هذا الحب ، حتى تدهورت حال





وهو رسم يلخص لنا مستويات هذه الجدلية المتعددة من ناحية ، والدرجات المختلفة من الافتتاح والانغلاق من ناحية أخرى . وإذا ما أخذنا المفهيم بوصفه فضاء مفتوحاً ، سنجد أنه يتطور كمكان على معظم تنويعات المفتوح . فهو مكان مفتوح على الفضاء وعلى الآخرين . إنه يقدم كموقع مراقبة متقدم لكشف ما يدور في الحى . نجده الأمر في وقت مبكر حتى لا يفوته شيء ( ص ١١٠ ) . وهو أيضاً مكان تجمع تصب فيه معظم الشخصيات ؛ فلا غرو أن تركزت حول ضياعه معظم الأحداث . وهو الخارج إذا ما كانت الغرف والبيوت هي الدائل . وهو الحضور لأننا لا نجد لمعظم الشخصيات وجوداً خارجة . وهو عالم الرجال ، بينما مكان النساء وعالمهن الأثير ؛ فيه تتحقق الشخصيات الرجالية . وتغيب عن أفقها إلا عابرة أمامه ، الشخصيات النسائية اللواتي لا يتحققن إلا في عالم البيت المغلق ، حيث نتعرف فهر الشخصيات الرجالية . وهو الأرض الصلبة ، الوجود والحياة ؛ بينما البيت نقيضه ، وهو البحر ، الغرق ، الاغتيال والموت ، وواهب الحياة عبر الصيد ، في أن .

ويمكن عدّ المفهيم كمكان ، هو الصورة المبورة لإصابة في مواجهة العالم الخارجى على مستوى من المستويات ، أو لحي الكيت كات الشعبي في مواجهة إصابة على مستوى آخر . إنه الوجود في مواجهة عدم ؛ ومن هنا فليس غريباً أن يبدو ضياع المفهيم وكأنه ضياع للحياة والتاريخ معاً ، إنه انقطاع الجبل السرى الذى يب العالم معناه وحياته ووجوده . وإن الجبل قد انقطع ، المفهيم ضاع ، وعوض الله ضاع ، واليوم فقط بونت أبوك . وفهب بنفسه إلى بعيد . الكيت كات ، والبوابة الحجرية الكبيرة ، والكتابة في قوسها الجبل المالئ : انتنت ممرقة الأهرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨ . . وتذكر الأمير يوم يكمن من أجلها ( ص ١١١ ) . فضياع المفهيم ، كهدم البوابة الحجرية القديمة ، إزالة للتاريخ ، وطمس للذاكرة ، وإجهاز على الحياة ؛ ولذلك كان من الطبيعي أن يرتبط ضياعها بصورة الدم ، ويتجسدت الشيطان .

يتراجع أمام زحف الضجة ، زحف الصخب ، وإقبال الحياة ؛ أمام بداية لا نهاية ؛ فالنهاية غياب والبدائية حضور ، تتخلق ملاحه من جدل التوازي بين بداية النص ونهايته ، ومن المقارفة الناجية عن اختلاف البدائية عن النهاية ؛ أو بالأحرى عن انعكاس الأدوار فيها . فالبدائية من الأمور الجوهرية في تحديد فهمنا للنص . . . ذلك لأن المعلومات والمؤشرات التي تقدم في مرحلة باكورة من النص تنحو إلى تشجيع القارئ على تفسير كل شيء في ضوءها (١٩) ، وقد لاحظنا كيف استطلعت ( مالك الحزين ) من التأثير الذي أحدثته بدايتها ، ومن قدرة البدائية على صياغة مؤشرات الرؤية ومدائل التلقى . لكن ه النص الأدبي الذي يستغل قدرة البدايات على التأثير وقوتها ، يطرح في مواجهتها آلية معاكسة ، هي تأثير النهاية . فالنهاية تشجع القارئ على استيعاب كل المعلومات السابقة في المدة التي قدمت اعتباراً (٢٠) ، أو بالأحرى إعادة رؤية كل ما سبق أن قدم من معلومات ومواقف وأحداث في ضوء هذه النهاية .

وجدلية النهاية والبدائية في ( مالك الحزين ) تنطوي على هذا كله وتتجاوزهُ معاً ؛ ذلك لأن البداية تهدف منذ كلماتها الأولى إلى أن تضعنا في قبضة الملمح الفني للنص ، وأن تلفت انتباهنا إلى أهمية جدلياته الفاعلة . ثم نجيء النهاية ، لا لتعيد رؤية ما سبق ، أو تزيق ضوئاً جديداً على بعض ملاحه فحسب ، ولكن أيضاً لتؤكد هذه العلاقة الزمانية الفاعلة بينها وبين البداية . علاقة حركية تتم فيها عملية تبادل أدوار مستمرة ، تصبح بها البداية التي ابتعدنا عنها كثيراً نوعاً من الغياب الأثيري الغامض ، وتتحوّل معها النهاية إلى حضور ، أو بالأحرى إلى بداية ، تردنا من جديد إلى البداية فتستقدها من برائن الغياب ، وتتحوّل النص إلى دائرة مستمرة الجريان ، أو إلى دورة من دورات الحياة اللاهائية في المكان .

### ٣/ ب الجدليات المكانية

وإذا انتقلنا الآن إلى الجدليات المكانية سنجد أن لبعضها بعداً زمانياً ، كما لاحظنا وجود بعد مكاني لبعض الجدليات الزمانية وسوف نتضح بعض ملاحه هذا البعد الزمني عند تناولنا . وسنجد أيضاً ، أن معظم الجدليات المكانية تتركز حول جدلية أساسية ، هي جدلية المفتوح/المغلق ؛ وهي جدلية أكثر تعقيداً من معظم الجدليات الزمانية التي تعرفناها حتى الآن ؛ لأن هناك عدداً من درجات الافتتاح والانغلاق في الرواية يتزايد أو يتنقص وفق قراءتنا لها ، أو تصورنا لاستويات المعنى فيها . وإذا حاولنا تلخيص هذه الدرجات في صورة بيانية ، سنجد أننا نلزم الرسم التالي :

لمأور قسم إمبابة ببلّاغ ضدّ المواطنين في منطقة الكبت كات ؟  
لأنهم استولوا على الأرض التي اشتراها عام ١٩٤٤ ، والمملوكة  
له بمقدور البيع المسجلة بالشهر العنقارى المصرى (ص ٦٥) .  
وبرغم الأهمية الظاهرية لهذا الخبر ، قلّته يتحول داخل عالم  
الرواية إلى شيء ثانوى للغاية ؛ لأنه يتنسّى إلى الملقق ، إلى  
الغيب . فهذا السائح الغربى الوالد ، وفى يده أوراق بدعوى  
نزع ملكية الحقّى بأكمله ، أى الاستيلاء على المكان ، على محور  
العالم والوجود ، لا يظهر للناس الحقيقين أبداً ، بل ظل مجرد  
خير موجود فى الصنف ، أو بالأحرى ظل متلفحاً بعبارة الغياب  
/الملقق . إن ديفيد ، وكل من على شاكلته ، لا وجود لهم إلا فى  
الصنف ؛ شهادة عالم الغياب . أما الواقع ، فهو على مكنظ  
بالشخصيات إلى حدّ التخمّة ؛ شخصيات كثيرة غير واضحة  
الملامح جيداً ، ولكنها صلبة الوجود حقيقية . تسرقها السكين  
أحياناً ، ولكنها تفرق فى النهاية ؛ تنفض ، وتزهد الشرباءتها  
وسلجيتها ولمعها تارة ، ( كما حدث مع الهرم بالغ الحشيش ) أو  
بتصديها له أخرى ، ( كما حدث مع جنود الأمن المركزى ) ؟  
ولذلك ، فليس غريباً أن تقدم لنا الرواية هذا العالم الغائب ،  
من خلال واحدة من شخصياتها القليلة التي لا يتماثل معها  
النص .

وليس غريباً أيضاً أن يتواتر ظهور هذا الخبر فى الصنف -  
شهادات عالم الغياب مع الإجهاد على المقهى - بؤرة التجمع  
واللقاء ومركز عالم الممرات الصغيرة الذى يجب أن تنفض عليه  
المملول لتجسس عليه وتنفض ؛ ومع قدوم جنود الأمن المركزى  
وهجومهم على الحقّى ؛ ومع انتصار المعلم صبحى ؛ صاحب  
الحقّى الجليد ، المالك النطق الذى يهيج على ما فيه من كرامة  
وكبرياء ، والذى يتدبر لتنفيذ خطته بصبيانه المهينين المتوعدين  
الذين لا أساءة لهم (٣٣) ، وإن يتم هذا كله على الصعيد البنائى  
بموازاة الانتقال من النصّ الخارجى إلى النصّ الداخلى .  
فالرواية تحقق هذا التناظر الشائئ بين بنائها وموضوعها من  
ناحية ، وبينه وبين أبنية الواقع الخارجى من ناحية أخرى .  
فالانتقال من الخارج إلى الداخل ، من الفتوح إلى الملقق هو  
أقصى أشكال القهر فى عالم لا يتم فيه التنصّت إلا بالانفتاح على  
القضاء وعلى الآخرين . ومن هنا فإن النصّ يكشف لنا ، من  
خلال بنائه القفى أساساً ، كيف تنطوى الأحداث التى تدور فى  
ظاهرها بسيطة وعادية ، على أقصى درجات القهر ؛ وكيف أن  
التحول الذى انتهى باستيلاء تاجر الدواجن الشيطاني على المقهى  
ما كان له أن يتم دون بقية الأحداث التى تواترت معه . فجديلة  
الداخل /الخارج ، والرواية /الواقع هى وجه أساسى من وجوه  
جديلة الملقق /الفتوح .

#### (٤) المكان بؤرة للنصّ وللعالم :

لاحظنا أن جديلة الملقق /الفتوح المكانية لا تنطوى فحسب

لكن أهم ما يرتبط به ضياعها على صعيد الجديليات المكانية  
البائنة للنص ، ولتركيبتها الفنية ؛ هو انبثاق هذه المجموعة من  
متنولوجيات الضياع والعزلة فى النصّ . فبما إن نأكد لنا ،  
وللشخصيات المهمة فى الرواية ، أن المقهى ضائع لا محالة ، وأن  
موضوع المقهى يكاد أن يكون انتهى (ص ٥٤) ، حتى نظهر  
لأول مرة فى أفق الرواية المتنولوجيات التى تشير إلى الانتقال من  
الخارج (النص الخارجى) إلى الداخل . يظهر أولاً متنولوج  
يوسف النجار (ص ٦٩) ثم (ص ١٢٦) ، ويلىه متنولوج عبد الله  
(ص ٩٥) ثم (ص ١١٢) ثم (ص ١٢٢) ، وأخيراً متنولوجا  
الشيخ حسي (ص ١٢٤) والجاويش عبد الحميد (ص  
١٣٤) (٣٣) . ليس صدفة أن يتساقط الانتقال من النصّ  
التقريبى الخارجى ، إلى النصّ الذاتى الداخلى عقب التأكد من  
نهاية المقهى . وليس صدفة أيضاً أن يكون لكل من الشخصيات  
الأربع الأساسية : يوسف وعبد الله والأمير والمعلم عسران  
متنولوجان . وليست صدفة أخيراً ، أن تقدم مسألة ضياع المقهى  
وسط ملهاتين : أولاً ، ملهات الإيقاع بسيلىمان الصغير فى  
أحوبة ومقلب سائر ينجفى فى الواقع مسألة ضياع زوجته  
روابع وثانيتهما ، ملهات مكبر الصوت المفتوح التى تنصرف من  
خلالها وجهاً آخر من وجوه جديلة الفتوح /الملقق .

فمكبر الصوت الذى ترك مفتوحاً بعد انتهاء مراسم التلاوة  
فى معزى العم مجاهد ؛ بسبب انشغال كل من فاروق وشوقى فى  
مكيدة الإيقاع بسيلىمان الصغير ، والضحك عليه ، استطاع أن  
ينقل لنا ، ولجميع من فى الحقّى ، كل مادارات الحجر المغلفة فى  
بيت الأسطى قدرى من حوار خاص ؛ فقد تحول فجأة هذا  
الحوار الخاص الملقق ، إلى حوار عام مفتوح ومذاع على الجميع  
عبر مكبر الصوت (ص ١١٢) . وتحويل الخاص إلى عام  
لا يسهم فحسب فى تطوير الحدث (راجع مثلاً تأثيره على الهرم  
الكبير وما جرى له ص ١٣٨ - ١٣٩) ، ولكنه يوسع أفق جديلة  
الفتوح /الملقق ، ويزودنا بمجموعة من المعلومات المهمة ، التى  
نعرف منها أن بناء المقهى جزء من التاريخ السرى لهذا الحقّى  
العتيق (ص ١١٣) ، ولذلك ، فليس غريباً أن يكون ضياعها  
ضياعاً للتاريخ .

ومن بدايات جديلة الفتوح /الملقق المهمة ، فى هذا النصّ ،  
تلك الجديلة الحركية التى تأخذ صيغة إمبابة /العالم . وإمبابة هنا  
هى المقهى ، والحقّى ، والمكان الذى يجده النهر ؛ تلك المعلق  
الرمزى الرابض على الحدود ، الذى غارس فيه طقوس الصيد  
والاعتزال ، ويتم فيه الفرق . إنه الحد الفاصل بين إمبابة  
والعالم ؛ إذ ينطوى عبوره على الموت . قلّته يطل علينا عبر  
صفحات (الأهرام) التى أروع قاسم أفندى بقراءتها منذ صغره ،  
والتي يقرأ على رواد المقهى منها هذا الخبر الذى يجمع جميعاً :  
وإن السائح الإيطالى دافيد موسى قد عاد من إيطاليا وتقدم إلى

الرواية زمن قصير نسبياً ولكنه يمثل الجزء الأكبر من حيز الرواية وصفحات النص . أما الماضي فإتته مقدم دائماً عبر أسلوب التلخيص السري ، أو خلال ذكريات الشخصيات ، أو أثناء الإشارات العابرة إلى جزئيات الأحداث . وهناك في الواقع أكثر من ماضٍ ، غير أن الماضي الوحيد الجدير بالذكر والذي يحظى باهتمام النص وشخصياته معاً هو الماضي المتعلق بالمكان ؛ فأى ماضٍ قبله ملغى ، منسى ، لا أهمية له . إننا نعرف ماضى المكان حتى سنة ١٧٨٩ سنة الحملة الفرنسية على مصر التي يقول لنا قوس البوابة الجليل العالي « انتهت معركة الأهرام هنا في ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ولكنه لا يقول لنا إن معركة جديدة قد بدأت منذ ذلك التاريخ بالضبط . معركة تقول لنا الرواية إن فصولها لم تنته بعد !

إننا نعرف ماضى المكان حتى ذلك التاريخ البعيد ، ولكننا لا نعرف ماضى الكثير من الشخصيات خارجه . فالمعلم صبحي مثلاً لم يوجد إلا عندما جاء إلى إسماعيل ، وكل وجود له قبل هذا القدمم عدم أو هو كالمدم . وكذلك سيد طلب الحلاق ، نعرف أنه جاء مع أمه من بشير الحصة غربية ، ولكننا لا نعرف عن ماضيه فيها أى شئ ، على الإطلاق ، وكأنه خلق خلقاً جديداً يوم جاء إلى إسماعيل . ويبدأ العمل في مكان الأسطى بلوى الحلاق بيا . بل إن كل ما نعرفه من ماضى الشخصيات يوشك في مستوى من المستويات أن يكون جزءاً من هويتها بـماضى المكان ونعرفنا ملاحه ؟ فالزمن عنصر روائي مسخر للبرورة قسمت المكان ، وكذلك بقية عناصر البناء الروائي في هذا النص .

فالمكان في هذا النص يوشك أن يكون هو الشخصية الأساسية فيه ؟ له ملاحه الخارجية من شوارع وحواري ونهر وميدان . . الخ . بل إن معظم قسمت المكان كشوارعه وحواريه لا تدعى في النص باسم شارع أو حارة وإنما في الغالب باسمها وحده وكأنها شخصيات أليفة معروفة ؟ فنسمع عن « التقاء قطر الندى مع فضل عثمان » (ص١٨) ، دون أن يشار إلى أن هذين اسمي شارعين لأشخاص . ونسمع عن حارة توكل وحارة حوا وحارة أمير الجيوش وشارع السوق وكأننا نتعرف بشخصيات هيمية وأليفة .

وللمكان أيضاً ملاحه النفسية التي يجسدها لنا تاريخه ونواذره وطبيعة ما يعتره من أحداث وتغيرات وعلاقاته بالآخرين : بتاسه . إنه يحيط يوسف بن محمد أفندي النجار ، ويقهر الأمير عوض الله ، ويعطى غاطمة قدرتها على التحقق والسيطرة بجمالها وأتوتها على شباب ذكوره . إنه يمنح الحرم ويحمي الشيخ حسي ويجهز على المم جمادة ويهزق عبد الله القهوجي بالعلم ويسخر من الأسطى قسدى الإنجليزي ويسمح للمعلم صبحي : تلك الطاقة الحيوية المدعرة ، بالتمتع والاستمداد كما

على جدلية الحضور/ الغياب الزمانية ، وإنما أيضاً على جدلية الرواية/ الواقع ، وعلى محور المعنى أو الحدث الرئيسي في النص ، وهو تعمير المقهى وتحويله إلى مؤسسه للخراف والدوابن : إلى ملجئ دم ، وليس هذا غريب لأن المكان في هذا النص يمثل مكاناً عوريباً على درجة كبيرة من الأهمية . وقد اكتشف أحد نقاد هذه الرواية أهمية المكان فيها وقال : « مالك الحزين رواية من المكان » (إسماعيل) ، أو رواية عن بشر لا يتحدون إلا في مكانهم ؛ فصحيح المكان هو البداية والنهاية . ولهذا فإن الرواية تقدم وصفاً دقيقاً لسمات المكان ؛ وتدخل في الحوار الرطبة ، وتصف الجدران ، وترسم الأبنية . تفعل كل ذلك باهتمام وبعناية ؛ ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللامتناهي للحركة اليومية ، التي تتم فوق هذا المكان ؛ مسلسل يشمل كل أشكال الحركة : من العارض اليومي والبسيط والتافه ؛ حتى تكاد الرواية أن تكون سروداً أصيلاً للحياة اليومية في ( إسماعيل ) ، لولا هذه الذاكرة التي تحاول هماً أن تربط الحاضر بالماضي ، وأن تشر أن الزمن الذي تتم فيه الرواية هو زمن مركب ، تختلط فيه الحياة اليومية بذاكرة مرهقة تعيد بناء الحياة اليومية كما تشتهي . (مالك الحزين) رواية تشر على الهوية في المكان ، وتجد للمعنى في المصالح ، بل تكشف الهوية والمعنى في هذا البحث المدوم عن التفاصيل والحركات والزوايا والأصوات والروائع ، حتى يصبح المكان هو الملجأ والملاذ ، إن لم يصبح هو الأداة التي تتاهض الموت ، وتتحدى سبل الزمن الذي يكسر اللامع وقروض الأمكنة . ويانتهى الأمكنة يتولوى الكثير من الذكريات والأفكار ، أي ينتهي جزء من شخصية الإنسان<sup>(٣٧)</sup> .

وبالرغم من اكتشافه المهم هذا فإنه — أي فيصل دراج — يشكو من أن الرواية وتراكم للأحداث اليومية البسيطة التي ليس لها مركز أو بؤرة<sup>(٣٨)</sup> . أليس المكان نفسه مركزاً وبؤرة ؟ أليس هو مانع الهوية وسبب المعنى على الشخصيات والأحداث ؟ أليس هو الأداة التي تتاهض الموت وتتحدى سبل الزمن ؟ إن المكان في (مالك الحزين) هو بؤرة النص وبؤرة العالم الروائي والعالم الإنساني معاً . إنه المركز الذي تتوجه إليه كل الأنوار البنائية في النص ، والذي يبلور معناه وملاحه كل شخصياته الإنسانية . فإذا تأمنا موضوع الزمن في هذا النص مثلاً ، فإتنا نجد أن هنا زمتين أساسيتين : الحاضر والماضي ؛ فالحاضر هو زمن الحبكة ، هذا اليوم الذي تدور فيه الرواية من شهر يناير عام ١٩٧٧ ، وهو زمن يدور معظمه في المكان وحوله . صحيح أن هناك اهتماماً بما يدور في هذا الحاضر خارجه ، ولكنه مقصور على تأثير هذا الخارج على المكان وعلاقته به . فالحاضر يريد أن يقدم لنا صورة للحياة في المكان ، أو بالأحرى لحياة المكان : إقطاع هذه الحياة ومهموها واهتماماتها ؛ تعامل عالم هذا المكان مع الموت ومع الحياة . والحاضر في هذه

يسمح الجسم السليم للسرطان بالنمو فيه : « إنه يتقدم ويتشتر مثل السرطان داخل الحجرة » (ص ٣٤) .

فلماذا هنا ليس مجرد موقع للأحداث أو موضع للأفراد أو مجموعة من الافتراضات التي نحينا إلى نفس الظهور المكان الزماني ... فقد يجتاز المكان دوراً بارزاً في النص أو يشغل حيزاً ثانوياً فيه ، وقد يكون حركياً فعلاً أو ثابتاً سكوتياً ، وقد يكون متناسقاً أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامض القسما ، مقدم بشكل منتظم .. أو بشكل عفوى غير مرتب .. تتناثر جزئياته عبر فضاء النص « (٣٤) » ، ولكن المكان في ( مالك الحزين ) يتجاوز هذا كله ليصبح هو البؤرة الأساسية للنص وللصالح معاً . وكفى بؤرة ، فإنه يرتبط بعلاقات كثيرة مع المحيط ، ومن هنا نجد أن المكان ليس معزولاً عن الواقع الخارجى ، فهناك علاقات أساسية بينه وبين هذا الواقع ، هناك علاقته بالمناطق القريبة منه أولاً : بالممالك حيث يذهب المم عمران ويوسف النجار في جولائهما الطويلة حينما يعم بينهما الصفاء ، وهناك علاقة أبنائه بدور السينا الموجودة خارجه ، وبالظواهر التي جاءت إليه من الضفة الأخرى للنهر ، لكنها كلها علاقات هامشية سطحية ، أما علاقته الحميمة بمناطقه نفسها . ولهذا تقرر فاطمة ألا تلذّب مع يوسف إلى شقة مجيد ، لأنها فكرت وعرفت أنها لو ذهبت معه إلى شقة صديقه فسوف يمكن أن ينال منها حتى تعرف ويثبت لها نفسه ثم يتركها . لقد فكرت وهي في الأتوبيس عندما تصورت نفسها تلحق ملابسها في مكان لا تعرفه وخافت لأنها لم تلحق ملابسها بعيداً عن إجابة أبداً » (ص ١٠٤ ، ١٠٥) .

إن فاطمة التي تتمرى دون حياة (ص ١٠٥) تخاف مجرد التفكير أن تلحق ملابسها بعيداً عن إجابة ، حتى لو كان ذلك من أجل يوسف الذي تحبه . إن العرى في المكان تحقق ، أما العرى خارجه فهو العار وضياح علاقة يوسف بها معاً . فلماذا هنا هو الذي يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها ومواقفها ، وهو الذي يصوغ وعيها . ويوسف النجار أيضاً يرى أنه لو أخذ فاطمة إلى مكان آخر ، أو بالأحرى لو فطم علاقته بهذا المكان الذي تحس فيه بسطوته الأثنية على ذكوره ، لاستطاع أن يتغلب على عجزه معها (ص ٥٢) . فلماذا هنا يقوم بالدور الأول في تحديد مواقف الشخصيات كما هي الحال في الحكايات الشعبية وليس العكس ، كما هي الحال في الرواية التقليدية . وفق أعمال بعض الكتاب مثل ستاندال وديكنز وتولستوى تنمو بعض المواقف المحددة وتتبنى من الطبيعة الخاصة لبعض الشخصيات . وهذا هو عكس الاتجاه الذي تصوره الحكايات الشعبية حيث يتحدد سلوك الشخصية بناء على المكان المعين الذي تجرد نفسها فيه « (٣٦) » . وإتجاه أسلوب تعامل ( مالك الحزين ) مع المكان إلى عالم الحكاية الشعبية يعمق من ملامح

حداثتها ؛ ليس فقط لأن استلهاهم أساليب النصوص التراثية ورؤاها من استراتيجيات الحداثة ومن سمات الحساسية الجديدة كما أشرنا من قبل ، ولكن أيضاً لأن أصلاً استطاع أن يضي على هذه النسخة طابعاً جديداً وأن يوسع أفضها ، في الوقت نفسه الذي يوسع بها أفق عمله الروائي .

ولأن المكان هو الذى يحدد سلوك الشخصية فإن يوسف النجار لا ينجح في أن ينال مع فاطمة برغم اشتهاه لها ، لأن المكان نفسه يحرم عليه هذه العلاقة الحرام . إن سطوة المكان تتحدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيراتها وفعاليتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسى للشخصيات . فنحن نعرف أن يوسف لا يعانى من أى عجز جنسى ، ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يتحدى أعراف المكان وقيمه المتحكمة . إن للمكان في هذه الرواية حضوراً وسطوة معاً ، وله أيضاً وضوحه الشديد ، بالرغم من أننا لو حولنا أن نزل الجمل أو السطور التي يكرسها النص لوصف المكان لوجدنا أنها قليلة للبناء ، بل نؤكد أن تكون معدومة « ومع ذلك فلنا ما إن ننتهى من قراءة الرواية حتى نكون قد تعرفنا المكان بشكل واضح ، بشوارعه وجواريه ومبانيه وعلاماته الأساسية ، وحتى تكون جغرافيته قد أصبحت ألفة لنا وعلاقات مساحاته ورواسيه محددة ومرتبة .

فلماذا في هذه الرواية مأخوذ وكأنه قضية مسلمة . وصفه واقعاً حياً لا يحتاج حتى إلى وصف كالبشر تماماً في هذا النص ، لا يحتاجون هم الآخرون إلى وصف . فنحن لا نقرأ أى وصف للمكان ولا للشخصيات ولكننا نتعرفها معاً من خلال تفاعلها ووجودها وحركتها معاً ، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته من حركة الشخصيات فيه ؛ من خلال أسلوب خط السير وليس أسلوب المشهد ، ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب ؛ فلماذا ليس موصوفاً أو حتى مقدما من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى من وجهة نظر الكاتب ؛ وإفنا تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به ، ومن خلال التعامل معه بوصفه بديعية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، إن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية . فالصورة الوصفية تهدف إلى تثبيت لحظة من لحظات الزمن ، وإبراهيم أعلان هنا مشغول أساساً بحركة الزمن في المكان ؛ بجذلية الأمد والحيز . ومن هنا فإنه لا يلجأ إلى الوصف إلا عندما يخرج من المكان ويغمر بإحدى شخصياته في أصفاء جديدة خارجه ، عند ذلك يحتاج الأمر إلى وصف المكان الشريب بشىء من الإسهاب والدقة ؛ فلما نجد أنه تتعلمه مع شارع ٢٦ يوليو ووصف مكان لقاء يوسف وفاطمة عند دار القضاء العالى ؛ وكذلك وصف شارع الجبلية والممالك عند ذهاب يوسف إليها مع المم عمران . لما إذا عدنا إلى إجابة فلنا لا تحتاج إلى أى وصف ،

بالشخص من جهة وبغيرها من شخصيات الرواية التقليدية من جهة أخرى ، هو الذي يقع بقرارى هذه الرواية أو بتناقدها في أنشوطه سواء الفهم . وحتى يمكن أن يتجنب شراك هذه الأنشطة عليه ألا يتزعج هذه الشخصيات من بقية عناصر النص التي تتخلل الشخصيات بما وفيها ؛ فأي محاولة لنزع الشخصيات من سياقها ، ومناقشتها على أنها شخصيات إنسانية حقيقية ، والمطالبة بمعرفة تفاصيل عملها ومدى شهرتها . . الخ ، ليست إلا أحد الأغاليط الشائعة في فهم طبيعة الأدب . صحيح أن الشخصية ، رغم نصيتها ، ليست نصاً ، وأن لها القدرة ، كالفنعة نفسها ، على الانفصال عن مادة النص التي تحلقت بها وفيها ومنها ممأ ، لكن عزها عن دورها في النص ومكانها فيه يؤدي إلى إسقاط جزء كبير من خصوصيتها وإلى التمهيد لمحاكماتها وفق قواعد مستقلة من نصوص غربية عنها ، وموضوعات أدبية قد تكون متناقضة أو حتى معادية لتلك التي ينهض عليها النص . ومن هنا يجالو النقد الحديث وأن يركز على أنساق العلاقات الشخصية المتبادلة وعلى بنى المواضيع التي تتخلل الفرد ، والتي تجعله مجرد فضاء تلتقي فيه القوى والأحداث ، وليس جوهرها متفرداً . ويؤدي هذا التركيز إلى رفض المفهوم السائد عن الشخصية في الرواية<sup>(٢٩)</sup> .

وأي تناول لعالم الشخصيات في (مالك الحزين) لا بد أن يبدأ برفض المفهوم السائد أو القديم عن الشخصية الروائية . فإبراهيم أصلان لا يقدم لنا شخصيات تقليدية في هذه الرواية ، ولذلك فإنه من العبث أن نطالعه بتركيز الأصواء على الشخصيات الأساسية . ولكنه يقدم لنا شخصيات من نوع جديد شخصيات تنف في المسافة الفاصلة بين كونها العنصر الفاعل للحدث actant في النص أو كونها مجرد جزء من مادة الطهار الوصفى أو الواقعي item . هياكل لغوية تعالينا بقدر كبير من الفاعلية كقراء لاستكمال بقية ملامحها لأننا بجزء رواية من روايات الكتابة لا القراءة . وتنهض علاقات هذه الشخصيات بعضها ببعض وبالمكان والأحداث على ما يمكن تسميته ببناء المفاعل ، بوصف هذا البناء هو المفتاح البائى المهم لعالم النص ؛ ذلك لأن العلاقات في (مالك الحزين) - كما في كثير من أقاصيص أصلان - لا تتمتع على البنية الواقعية التفصيلية ، وإنما على وضات من مواجهات تهدف إلى تحديد مشاعر أطراف هذه المواجهات من بعضهم البعض ، ومن الموقف موسوع المواجهة في آن ؛ مواجهات قادرة ، لثراء المفاعل الفاعلة فيها ، على رسم الجوى النفسى والواقعى بإيجاز ، وضريات حادة ، دالة ، موحية .

فالرواية ، بوصفها نصاً حديثاً ، لا تهتم بالشخصيات مفردة في واقع لم يعد يبدأ كثيراً بالفردية برغم اعتماده على رؤاها ؛ ومن هنا يتخفى منها الوصف الجسدى أو النفسى للشخصية ، بل

بل نواجه بحركة البشرى المكان ؛ ذلك لأن المكان يقدم لنا من خلال حركة الشخصيات فيه وليس من خلال المشاهد الثابتة للـ frames . ولابد من أن نقوم بمجهود يعادل إيقاف الفيلم والنظر إلى صوره الثابتة وحلقة وراء الأخرى إذا ما أردنا الحصول على صورة ثابتة للمكان ؛ لأن ربطه كل صورة بالأخرى هو الذي يولد هذه الحركة ؛ إنها الحركة الناشئة من جدلية العلاقات بين الصور والجزئيات وفعاليتها . ولأن طبيعة المكان طبيعة حركية ، كما أنه هو المحور الأساسى في هذا النص ، فإن الطبيعة الترانسية هي التي غلبت على النص ؛ أى أن القص يقدم لنا أحداثاً تدور في وقت واحد ولكن في أماكن مختلفة . وتزامن الأحداث هذا يحقق ، في جانب من جوانبه ، حيوية المكان ، ويؤكد لنا أن كل أجزاءه تمر بالحياة في وقت واحد ؛ لأن المكان كما ذكرنا كائن حي وسيرى في هذا العمل ، وهو يجسد بكل ما يعيش فوقه وما يدور فيه رؤى النص وقضايا وجدليات علاقاته المتعددة وطبيعة شخصياته في آن .

#### (٥) الشخصيات وخريطة العلاقات :

وإذا انتقلنا إلى دراسة طبيعة الشخصيات في هذا النص وتعرف خريطة علاقات بعضها ببعض الآخر من ناحية وبالمكان من ناحية أخرى ، سنجد أن شخصيات هذه الرواية قد أثارت بعض سوء الفهم والمشاكل لدى من حاولوا التعامل معها من خلال منظور المخلقة الروائية التقليدية ؛ إذ يلاحظ حين عيد في انطباعاته السريعة عن الرواية أن وغالبية الشخصيات التي جاوزت السمين ، كان يتم تقديمها دون تمهيد مسرح الأحداث لظهورها . حيث نفاجاً يذكر شخصيات يعرفها المؤلف جيداً ، لكن ليس لدى القارى أية فكرة عنهم . لنفاجاً بعد عدد من الأسطر أو الصفحات بظهور مهة بعضهم بصورة عفوية<sup>(٣٠)</sup> . وينطلق من هذه الملاحظة إلى التطوع بكتابة غخطط نصي بديل وفق مواضع المخلقة التقليدية عندما يقرر بكل وقار أنه « كان الأجلى تركيز الأصواء على الشخصيات الأساسية في الرواية - وهى حوالى خمس عشرة شخصية - حتى لا يتوه القارى في خضم هذا الكم الهائل من الشخصيات . . حتى يوسف النجار ، وهو أحد المحاور الأساسية التي يقوم عليها بتيان الرواية ، لم تعرف مهة أبداً ، رغم أن إجازته من عمله هي يوم الخميس . كما لم يتم تعريفنا به ككاتب بشكل واضح . وهل له أعمال أدبية أم لا ؟ وما مدى شهرته ؟ ولا شك أن استكمال هذه الأبعاد كان سيساعد على تجسيم هذه الشخصية<sup>(٣١)</sup> .

ومن البداية نلاحظ أن التعامل مع الشخصيات بمعزل عن دورها في تجسيد صورة المكان وملاحقه ، ومحاولة فهمها وفق مفهوم النظريات القائمة على المحاكاة والتي تربط الشخصيات

والجناوش عبد الحميد والمعلم رمضان وفاروق وشوقي وجابر البقال ، وهناك أيضا المعلم عطية صاحب المقهى ومجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، ثم ثلاث شخصيات متميزة بين شخصيات الداخل هذه بالها قد سنها عصا الخارج السحرية فصحت شخصياتها أو تركت بها أتسلا لا تحصى ، هي شخصيات الأسطى قدرى الإنجليزي وقاسم أفندى - الذى طرده أبوه من البيت صغرا - والمعلم باع الحشيش الذى يغيب وراء القضبان عدة مرات ثم يعود وقد ترك الخارج عليه ميسمه فيصبح وكأنه من قوى الخارج في الداخل .

ولا ينقسم الداخل إلى هذه الأقسام الثلاثة من قوى الداخل الأساسية أو الأصلية ، وقوة الثانوية أو الماشية ، ومن شوهتهم ميسم الخارج الدافعة فحسب ؛ ولكنه ينقسم أيضا إلى عائلين : عالم الرجال الذى تحدثنا عنه ، ثم عالم النساء الذى تمثله فاطمة ونور ( زوجة الشيخ حسن ) ولواسط ( زوجة سيد طلب الحلاق ) وتحمية ( زوجة الأسطى عبده وعشقة الحرم ) وكريمة ( زوجة الجناوش عبد الحميد ) وروايح ( زوجة سليمان الصغير ) بالإضافة إلى الأمهات : أم شربات وأم عبده وأم شوقي وأم فاروق ولم روايح وغيرهن من الشخصيات الثانوية كحلاوة بائنة البرققال وحسنة بائنة الجرائد وتحمية وسيدة أنثى فاطمة وغيرهن . ويمتسك سيد طلب الذى يعد من الواقع من شخصيات الداخل برغم قومه من الخارج ، ويوسف التجار ذى الوضع الخاص على خريطة العلاقات ، نجد أن نساء الرواية لا يعقدن أية علاقات إلا مع شخصيات الداخل ؛ إجن نساء رجال الداخل وحده ، ولا تعرف شيئا من نساء القوتين الأخريين . فالتساء - برغم وقوفهن في مستوى من المستويات في مركز مناقض لذلك الذى يحمله الرجال : البيت في مقابل الشارع - يعتبرن جزءا أساسيا من أجزاء عالم الداخل . إجن داخل عالم الداخل بينا الرجال خارج هذا العالم ؛ ولذلك فهن أكثر التصانفا بالمكان وإخلاصا له وإرتباطا به . إجن محوره ومركزه ، ولذلك كانت علاقاتهن الأساسية مع رجال الداخل وحدهم ، وكانت علاقات رجال الخارج جن معدومة ؛ وحتى علاقاتهن برجال الخارج في الداخل ، أو جن شوهتهم الخارج توشك أن تكون معدومة أيضا .

فلذا انتقلنا إلى القوة الثانية : الخارج في الداخل ، سنجد أنها تتمثل في هؤلاء القدامين من الخارج ، والذين استطاعوا أن يجدوا لأنفسهم مكانا على خريطة المكان الجغرافية ، برغم تناقضهم معه . وتضافت شخصيات هذه المجموعة في حدة تناقضها مع عالم الداخل ؛ فهناك المعلم صبحى في طرف وسيد طلب الحلاق في أقصى الطرف الآخر ؛ كل منهما جاء إلى المكان وأندا قدّم له المكان الخير والتحق والاستقرار . ولكن بيننا صبحى يريد أن يهزم المكان وأن يشوّهه ويتسلخ في ذلك بقوى الخارج ، نجد أن سيد طلب قد اندمج في قوى الداخل حتى أصبح واحدا من أبنائها . وبين هذين التفسيرين يفتق صبيان

يمكن أن نتعرف فيها أيضا موت الشخصية الروائية بمعناها التقليدى . فليست هناك شخصيات عورية ، أو شخصيات متكاملة نتعرف عليها الدائل أو الخارجى كلية . هناك بالطبع شخصيات أكثر وضوحا من الأخرى . وهناك شخصيات هي مجرد أساء ترد مرة أو مرتين في الرواية كلها ، وأخرى لا نتعرف حتى أسمها وإنما يشار إليها كجملعة الشلة التى تعمل بالتدريب في نادي الجزيرة وتأتى لتعلم الدومينو بالتقود التى نكسها (ص ١٧) . لكننا في هذا النص نتعامل مع الشخصيات جميعا على أنها جزء حتى من شخصية المكان . جموع غلأ المكان كالماني القديمة أو الدارسة وكالشوارع وبقية الملاحح التى تعطي هذا المكان شخصيته . فالمكان كما ذكرنا هو الشخصية الأساسية إن أردت البحث عن شخصية في هذا العمل . ولأنه شخصية إنسانية فلننا نتعرف فيه بعض الملامح الإنسانية من خلال هذه الشخصيات الكثيرة - التى تجاوزت المنة - واتى بمجسما وإيوانا ؛ فهو كنها ومثلها وعالمها ويوجدوها نفسا ؛ هو تاريخها الذى لا تاريخ لها بدونه . فهو الذى قدموا إليه كصبى لا وجود لتاريخهم قبل وفودهم إليه وتدميرهم له . وهذا طبعى ؛ لأن جدلية المفتوح / المغلق ، الداخل / الخارج تجمل كل ما وراء المكان وما دار فيه ينتمى إلى عالم المغلق ، واللاتلاق يسقط التاريخية ، أما الانفتاح فيحتفى بها ويعملها جزءا أساسيا من مكونات وجوده .

والقادمون من الخارج دائما كانوا يريدون بالمكان الشر أو اللهو أو الحب . بلدا من القوس الذى يرصد قلوبهم ، والذى حلم مع موجتهم الثابتة ، حتى هذا الوافد الجديد الذى تعلن الصصف عن مقدمه وهى رغبته في انتزاع الأرض من أصحابها ، مروراً بالملك الذى كان يجنيه للهو ، والخواجات الذين حولوا قطعة منه إلى حارة كبيرة ، حتى صبحى الذى يريد هدم بيوته ، وعساكر الأمن المركزى الذين يهجمون عليه بقنايلهم المصنعة حديثا في المعامل الفيدرالية بالولايات المتحدة الأمريكية (ص ١٤٤) . والعلاقة بين الشخصيات القادمة من الخارج وشخصيات الداخل تشكل المحور الأول في خريطة علاقات الشخصيات بالرواية ، وهو المحور الذى يقسم شخصيات النص بشكل واضح وصارم ، إلى حد ما ، إلى قسمين رئيسيين ، ولكن تبقى شخصية واحدة تقف في مفرق هذا المحور ، هي شخصية يوسف وتتنازعها عمليات الشد والجذب والتوتر الفاعلة فيه :

الداخل ← يوسف ← الخارج

وتتصرف بوضوح ثلاث قوى فاعلة في هذا المحور : أولاها الداخل ، وثانيها الخارج في الداخل ، وثالثها الخارج . وفي قوة من هذه القوى الثلاث مجموعة أساسية من الشخصيات وأخرى ثانوية . فلذا ما بدأنا بالداخل سنجد أننا يبرزاء الم عمران وعبد الله القهوجى والأمير عوض الله والشبح حتى



والترابية في هذه الرواية ، علينا أن نتناول مجموعة القضايا الأخرى المتعلقة بالصوت ومتطور الرؤية والنغمة وكل الأدوات البنائية المبورة لإيديولوجية النص والصانعة لرواه والكاشفة لحركية علاقات شخصياته وفاعليتها في المكان . ومن البداية سنجد أن هناك موضوعين أساسيين يتعلقان بهذه القضايا ، هما العنوان واستراتيجيات التسمية . وإذا كان العنوان قد وجهنا إلى طبيعة المدخل الذي علينا أن ندخل إلى عالم النص من خلاله ، فإنه يظل من المسائل المحيرة في هذا النص . فإي علاقة العنوان ببقية أجزاء النص ؟ وبالطبع فإننا لا نتوقع في رواية حديثة من هذا الطراز أن يكون العنوان تلخيصاً كـ « النص والكلاب » أو تبسيطياً كـ « بداية ونهاية » ، أو رمزياً واضحاً كـ « أولاد حارتنا » أو « السنان والخريف » . فقد طرح إبراهيم أصلان وراء ظهوره هذا النوع من العلاقات البسيطة عندما طرح من أفق النص كل مواضع الحذقة التاريخية . لكننا مع ذلك نقرض وجود علاقة من نوع ما بين العنوان والنص . . . فما هذه العلاقة ؟

لقد تعرفنا العلاقة التناسية للعنوان ، والتي تؤكدنا طبيعة صياغة العناوين الفرعية لبعض أجزاء الرواية ، لأن كثيراً من هذه العناوين لها طبيعة تناسية ؛ بعضها وثيق العلاقة بعناوين النصوص التراثية القديمة أو بالأحرى بمنهجها الساخر والساحر معاً ؛ وبعضها الآخر يريد أن يشير بسخرية أيضاً إلى نصوص تقع في دائرة المحرمات النصية مثل « رجوع الشيخ إلى عشاء » ( ص ١٤٥ ) . ولكن هناك بعض الأسئلة التي يطرحها علينا العنوان : من هو مالك الحزين ؟ أم هو يوسف النجار . . هذا الصامت الغامض لمحي ؟ أم هو العم عمران الذي لا يقل عنه غموضاً ، والذي يعرف ست لغات غير العربية والنسوية ( ص ٣٧ ) ويقرأ الجرائد الأجنبية ويلحن الباب ويشرب الكونياك برغم شيبته المفرطة ( ص ١١٩ ) ؟ أم هو عبد الله الفهوجي ؟ هذا الإنسان ذو القلب الكبير الذي يتوحد بالمكان ويصبح غيابه عنه هو الموت سواء . أم هو الشيخ حسني صائد العميان في عالم يقود فيه العميان العميان ؟ أم هو هؤلاء جميعاً ؟ إنه في الواقع النص نفسه . ليس فقط لأن هذا هو عنوانه ، ولكن أيضاً لأنه يقعد على الغدران ويربب بحزن كل ما يدور . إنه النص – الأدب كله – بهذا الشجن الرقيق وهذا الإحساس الغريب والعميق بالحرز . إنه محاولة لتباعد العالم مكانياً وإقامة الأوصار معاً .

إنه النص نفسه لأن ( مالك الحزين ) هو الرائي الصامت الذي يعلوّه انقياس إلى الله بالحرز والأسى ، ولأن منظور الرؤية في هذا العمل ليس هو منظور أي من شخصياته وإنما هو منظور النص نفسه . فقد يكون منظور الرؤية في النص ثابتاً أو متغيراً أو متعلداً ، وقد يكون داخلياً أو خارجياً ، أي أنه قد يرتبط بشخصية ما طوال الوقت ، أو يتنقل بين عدد من الشخصيات ، أو يفصل عنها جميعاً ليقدم لنا صورة بانورامية أو متواترة لأشياء

الخارجيين لكل قوة والطرف الخارجي المائل لها في القوة المجاورة توشك أن تكون ضئيلة للغاية ، ومن هناك كان اندغام هذه القوى وتداخلها وتراكبها معاً . وإذا ما حاولنا أن نرسم صورة هذه القوى الثلاث سنجد أننا نبدأ الشكل السابق .

وحقاً نتضح لنا طبيعة شبكة العلاقات المعقدة بين هذه القوى علينا أن نعرف أن السهم ذا الاتجاهين يشير إلى وجود علاقة جدلية حركية ، وأن السهم ذا الاتجاه الواحد يشير إلى علاقة انقسامية ، أما الخط المتقطع فإنه يشير إلى علاقة تشابه أو تماثل . وتدور العلاقات بين هذه القوى عبر هذه الشبكة المعقدة من علاقات التناقض والتماثل دون أن يبدو على سطح الرواية أن هناك أي علاقات معقدة على الإطلاق . . بل دون أن يبدو للبعض أن ثمة علاقات أو حتى شخصيات مبورة في هذه الرواية ؛ لأن ظهور المكان كبطل قد صاحبه لا موت الشخصية التقليدية فحسب وإنما موت البطل الفردي وظهور البطل الجماعي . هذه الجماهير العريضة التي كدست منها الرواية بين صمغاتها بقدر ما في طاقة عمل فني على تكديس الشخصيات وزيادة : هذه الجماهير العريضة بخيرها وشرها هي شخصية الرواية الأساسية إذاً كان علينا أن نبث لها عن بطل .

وإذا ما أخذنا هذه الجماهير أفراداً سنجد أنهم أفراد محبطون عاصرون يقلت الزمن من بين أصابعهم ، يتوهمهم ، يفهمهم ، يجيز على مداراهم الفردية للتحقق ، أو بالأحرى يدفعهم إلى الالتصاق معاً في مناسبة كمناسبة المزاء في العم مجاهد التي تحولت من خلال لعبة مكبر الصوت في النهاية ، ومن خلال لعبة فاروق وشوقي عند استجابه في البداية إلى عزاء للذات ، وتعز بصحة الآخرين وتذاكر للتواخيخ القديمة والحكايات القديمة إلى فرصة لرأب صدوع التفت وتوسيق عرى العلاقات من جديد ؛ لأن الالتصاق بالآخرين والتماصك معاً هو المهرب والمصير . ومن هنا فليس غريباً أن هذه الشخصيات الغائمة الالامالية المفتة المقهورة لا تتحول إلى شخصيات فاعلة إلا عندما تندمج معاً ، وتتحوّل إلى كل واحد متمسك قاذر على نسيان الهجوم الفردية ، على السيطرة على الزمن وقهره وفرض إرادتهم عليه . في هذه اللحظة فقط ، لحظة المواجهة الأخيرة مع القوات الزاحفة على المكان ، يبدو أن الجميع قد شغوا من الداء الويل الذي يعانون منه ، ذاء التفت واللامبالاة وفقدان الذاكرة التاريخية ، وأهم قد اكتشفوا فجأة ، ككتشاف عبد الله الفهوجي المرير المتأخر والمروع ، بأن للحياة معنى وقيمة ، وأن لكل الأحداث والأشياء التي انسرت من بين الأصابع معنى ودلالة وأثراً وفاعلية على الشخصية .

## (٦) العنوان والمظهر واستراتيجيات التسمية :

وحقاً نستكمل تعرف مختلف أبعاد خريطة العلاقات الشائكة



التحدي لسلطوته ، أو بسبب الزبابة بالشخصية أحيانا كما هي الحال مع رمضان الذي يشار إليه باسم الفطاطري وأحيانا الفطاطري الهابط - وخاصة بعد أن توقف عن العمل وأخذ يصرف تمجيد الدقيق والسكر بترخيص الدكان ثم يبيع في السوق السوداء ويعيش من فارق السعر ( ص ٥٩ ) - وهذه من ظواهر السبعينيات المريضة التي أصبحت فيها المتاجرة في السوق السوداء أربع من العمل الشريف .

ولمة أساء تنطوي على حكم قبيح مثل سليمان الصغير بالرغم من أنه ليس صغير السن ، أو الهرم الكبير ، أو تربط الابن بأبيه مثل خليل بن الدسوقي الذي يشار إليه أحيانا بأبن الدسوقي وكأنه يكتب كل قيمته من أبيه وليس من ذاته ؛ أو تربط الشخص بسلطانه كالشيخ حسن مع أنه ليس شيئا أو الشيخ جند أو عبد النبي الأعرج أو سيد الأقرع ؛ أو تضيي عليه شيئا من التجميل الألف مثل العم عمران والم مجاهد والريس عبد الباسط ، وليس هذا لكبر سنهم فقط ، فبعد الله مثلا كبير السن هو الآخر ولكن لا يدعو أحد بالعم بعد الله ؛ أو تفعل العكس ، فخلص بالشخص اسما تنطوي على قدر من السخرية به والاستخفاف بشخصه كما هي الحال مع الأسطى قدرى الإنجليزي ، أو الخرجة بائع البيرة مع أنه ليس خواجة .

كل هذه ليست مجرد تسميات للتعرض على الشخصيات فقط ، ولكنها روى هذه الشخصيات وتحديد للمواقف منها . وسنجد أيضا أن هناك شخصيات أثرت الرواية أن تركهم بلا أسماء ، كشلة العاملين بالتدريب في نادي الجزيرة أو كصبيان المعلم صبيح ؛ أو أن تجردهم من ألقابهم ، كالإشارة إلى دافيد موسى بالسائح الإيطالي ، وليس بالخواجة ، أو حتى باسمه فقط دون جنسيته ، إذ نعرف أنه اكتسب الجنسية المصرية ، ولكن النص يصير على مضاعفة غربة وعمل تجريده من صفة الخواجة التي قد تنطوي على قدر ضئيل من الاحترام . كما أن تسمية الشخصية الواحدة قد تنحصر من موقف إلى آخر ؛ كقاسم أفندي الذي يشار له أحيانا بالنظار ، وأخرى بعم قاسم وثالثة بقاسم أفندي .

وإذا ما تأملنا تغير التسمية سنجد أن له دوراً مهماً في إبراز أبعاد موقعها داخل كل موقف .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة من قضايا المنظور في هذا النص هي التي تعلق بموقف يوسف النجار في موقف نصه منه . ويوسف النجار - كما ذكرنا من قبل - من شخصيات هذا العمل المحيرة ؛ فهو يبدو مثل الغريب في إجابة مع أنه من أبنائها ( ص ٥٥ ) ويوشك أن يكون مالك الرواية الحزين ، لأنه و بائى ويسترخى على مقعده ويظل صامتا طويلا الوقت وهو ينتظر إلى أن شيء دون أن يقول كلمة واحدة . يمكن يقضى الشهر كلها هكذا ( ص ٥٥ ) يكون يكون ، وهذا هو الأهم ، صاحب

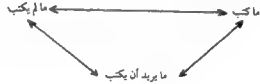
وأحداث عدة تحدث في أماكن متباعدة في الوقت نفسه ( ص ٣٠ ) . وحتى يستطيع النص أن يمتد هذا الاختيار الأخير ، كما هي الحال في ( مالك الحزين ) ، فلابد أن يكون المنظور ثابتا وخارجيا ، أى أن يكون منظور النص . لكن إبراهيم أصلان استطاع أن يتجاوز هذا القيد ، فخرج من أسر المنظور الثابت إلى المنظور المتغير والمتعدد دون أن يتبع لأي شخصية أن تستأثر بالمنظور ، وإنما من خلال استيعاب المنظور الجمعي نفسه داخل إطار منظور النص . فبدا هذا المنظور عريضا وثريا ومتعدد الطبقات في الآن نفسه . وحتى يتضح لنا هذا علينا أن نترتب عند استراتيجيات التسمية بوصفها واحدة من أدوات تحقيق المنظور وصياغة الرؤية فيه .

ومن البداية سنجد أننا إزاء مجموعة متعددة من أساليب التسمية أنتخبها للنص هذه الوفرة الوفيرة من الشخصيات . فهناك الأسماء التي لا تصلحها أية صفة على الإطلاق أو أى لقب : أسماء مجردة تكشف عن موقف حيادي من الشخصيات ، بعضها مزدوج مثل يوسف النجار ، أو الأمير عوض الله ، أو عمود نيتوني في محاولة خلق نوع من المسافة أو نوع من التحديد الذي يفتقر إلى شيء من الألفة ؛ وبعضها الآخر مفرد الاسم مثل شوقي أو فاروق أو فاطمة أو منصور أو فتحي أو فياض أو أمل ؛ أسماء ألفة كثيرة ، معروفة جيدا ، لا تحتاج إلى اسم آخر أو صفة أو مهنة بالرغم من أن لأصحابها أسماء أخرى ومنها ؛ لأن أصحابها لا يحتاجون ، لأسباب كثيرة ومتفاوتة ، إلى أية علامة مميزة ؛ فقد فرضوا أنفسهم كما هم أو فرضت العلاقة بهم هذا الإيجاز . وهناك أسماء المهنة وهي كثيرة ، تفاوتت فيها المهنة في الدرجة . لا نحتاج في الدرجات الدنيا لأكثر من اسم واحد ثم المهنة ؛ مثل جابر البقال وعبد الله الفهوي وحسين السمك وعبدالحق الحانوتي وحسنه بائعة الجرائد وحلاوة بائعة البرتقال وزين المراكبي وزغول بائع السمين . . الخ ؛ أما في الدرجات العليا من المهنة فإن الاسم يصبح مزدوجا وفي أحيان كثيرة يسيقه لقب أيضا مثل الدكتور سعيد حامد والأستاذ يحيى نجم المحامي والباحث هندس أحمد عميد المعهد الصناعي، وحتى الجاوش عبد الحميد بائع السجائر ، لكن الدكتور ظافر والدكتور عبد التواب الصيديلين لأن العلاقة الحميمة بينا تعفيهما من ضرورة اسم ثان .

وهناك الأسماء المسبوقة بلقب يوحي بشيء من التوقير ؛ إما بسبب الخلفية الدينية مثل الحاج خليل والحاج حنفي اللبان والحاج محمد موسى والحاج عوض الله والحاج محمود الشامي ؛ أو بسبب المكانة الاجتماعية والرهبة - لا الاحترام أحيانا كما هي الحال مع صبيح - مثل المعلم عطية والمعلم صبيح والمعلم رمضان ، بالرغم من أنه كان من الممكن نسبة هؤلاء إلى مهمتهم . . وأحيانا وسبب تميزه منظور الرؤية يسطر اللقب ويشار إلى صبيح مثلا باسمه مجردا لا بسبب الألفة وإنما نوعا من

حيث يظل ما يريد أن يكتب هو المصدر العميق لذلك التوتر الحاد بين ما كتب وما لم يكتب ، ليس في الرواية داخل الرواية ، والتي تقدم لنا ما كتب وما لم يكتب في حالة تجاهور وجدل واضحين يفسران لنا لماذا لم يكتب إبراهيم إعلان رواية مظاهرات ١٩٧٧ ، وإنما كتب رواية ( مالك الحزين ) ، رواية إمبابية التي تدهمها فورة المفهوين وهم يثارون من فقرات العرض عام ١٩٧٧ ، ولكن في النص الكبير ( مالك الحزين ) نفسه ، والذي لا يستخدم فيه مفتاح شقة جيد في فتح هذه الشقة التي تمثل جزءا من عالم الرغبة الثالثة التي يريد فيها يوسف لقاطمة أن تكون شيئا آخر ، بينما تستعصى هي على ألا تكون شيئا آخر غير نفسها ، ولا يحقق ليوسف هذه الرغبة الاحتوائية التي يريد فيها أن يكون الآخر النمطي الذي يأخذ الفتيات إلى شقق العزائب ويقضي منهن وطره ، ولكنه يفتح أحد الرصاصات المتفوية التي أطلقت على جماهير المكان في هذا اليوم الشهود . وإذا كان يوسف النجار قد أخفق في أن يكون الآخر النمطي ، فإن ( مالك الحزين ) قد نجحت لأنها أفلتت من أن تكون هذا الآخر النمطي ، ونجحت كل فضاء الحلقة التقليدية وأست بدلا منها الكتابة الحديثة ، أو الكتابة الحديثة .

منظور الرؤية فيها ، ليس فقط لأنه من أهم الشخصيات فيها وأعصاها اندراجا تحت أي قسم من أقسامها ، أو لأنه صاحب تلك العلاقة الشائكة المعقدة بباطمة ، فتاة الحى الجميلة الساحرة ، ولكن أيضا لأنه يكتب داخل النص روايته التي توشك أن تكون نصا موازيا داخل النص الكبير ، ولأنه يفتح أعينا على جدلية مهمة من الجدليات الفاعلة في هذا النص من خلال روايته المكتوبة داخله ، لا جدلية النص داخل النص ، وهي جدلية مهمة لا يمكن التناصي عنها ، ولكن جدلية ما كتب وما لم يكتب ، وما أراد أن يكتب . هذه الجدلية التي تكشف لنا عن الكثير من أسرار الرواية البنائية ، والتي توشك أن تكون محاولة من الكاتب للتعليق على منهجه في الكتابة أو بالأحرى إبراز بعض الأبعاد المهمة فيها . ويمكن تصوير هذه الجدلية على الشكل الآتي :



## الهوامش :

- (٦) نزيد من التفاصيل حول موضوع النص هذا راجع دراسة كتاب هذه السطور عن ( التناسخ وإشارات العمل الأدبي : مدخل هي تراثي ) في العدد الرابع من مجلة ( آفاق ) عام ١٩٨٤ .
- (٧) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1976) p. 142.
- (٨) S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London, Methuen, 1983) p.118.
- (٩) قد أريد إلى هذا الموضوع الشائق في دراسة خاصة من دور الفارسي وجدلية استراتيجيات النص وآليات القراءة .
- (١٠) Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London, Methuen, 1981) p.9.
- (١١) Ibid, p.13.
- (١٢) للعزدي من التفاصيل عن شغرت العمل القصصي الخمس راجع تحليل

- (١) راجع على سبيل المثال : يوسف النجار ضلع جليلب إليه « لفردة الفلاس في ( الأمال ) في ١٩٨٢/٩/٢٨ » و « جديد الرواية بين إبراهيم إعلان وإبراهيم عبد الحميد لفصل نزع في ( الحرية ) في ١٩٨٢/١٠/٣٠ » و « قراءة في رواية مالك الحزين : لحسن عبيد في ( إبداع ) عدد نوفمبر ١٩٨٢
- (٢) Wolfgang Iser "Indeterminacy and the Reader's Response to ( *Fiction* )", in *Aspects of Narrative* ed: J. Hillis Miller (New York, Columbia Univ. Press, 1971) pp. 2-3.
- (٣) نزيد من التفاصيل راجع : Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts* (London, Hutchinson, 1979) pp. 3-43.
- (٤) Umberto Eco, *op. cit.*, p.5
- (٥) Ibid p. 21.

- تستغرق صفحات عدة ، ويمكن لمن يريد المزيد من التفاصيل عنها الرجوع  
إلى النص الروائي نفسه .  
(٢٢) للتسمية دور مهم في هذه الرواية . وهي جزء من أدوات صياغة وجهة نظر  
الحسن والمجاهدين . وسوف نتناول استراتيجيات التسمية بعد قليل  
(٢٣) فصول دراج ( جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد ) ،  
(الخريف) ١٠/٢٠١٩٨ ، ص ٤٠ - ٤١  
(٢٤) المرجع السابق  
(٢٥) Gerald Prince, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, (Berlin, Mouton, 1982) pp 73-4  
(٢٦) Boris Uspensky, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, trans. Valentina Zavarina and Susan Wittig, (Berkeley, University of California Press, 1973) p. 121  
(٢٧) حسين عبد ، ( قراءة في رواية مالك الحزين ) مجلة (إبداع) ، نوفمبر  
١٩٨٢ ، ص ١٠٣ .  
(٢٨) المرجع السابق .  
(٢٩) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, (London, Routledge and Kegan Paul, 1975) p.230.  
(٣٠) Boris Uspensky, *op. cit.*, pp. 1- 99  
S. Rimmon-Kenan, *op. cit.*, pp. 71- 85.

- بارت الشائق لقصة باراك "Sarrazine" في . Roland Barthes S/Z (New York, Hill and Wang, 1974)  
(١٣) راجع رولان بارت ( البؤرة الصغير للكتاب ) ترجمة محمد بركة ، دار  
الطبعة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٤٨ - ٥٧ .  
(١٤) راجع ( كلية ودعة ) ، تحقيق محمد نائل المصطفى ، المكتبة التجارية  
الكبرى ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص ٤٢٧  
(١٥) يمكن بعد ذلك يذكر رقم الصفحة بين قوسين عند استهدافنا من الرواية  
أو إشارتنا إلى موضع محدد بها . والطبعة المستخدمة هي الطبعة الأولى ،  
مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ .  
(١٦) هذا هو العنوان الذي ظهرت به ترجمة مجموعة جويس الشهيرة The  
Dubliners بالعربية ، وقد ترجمها الدكتور رمزي مفتاح ونشرت ضمن  
سلسلة ( الألف كتاب ) عن مكتبة النهضة مصر بالقاهرة . القاهرة ،  
١٩٥٨  
(١٧) Brian Wicker, *The Story — Shaped World*, (London, The Athlone Press, 1975) 184.  
وقد اتبس ويكر هذه الأداة في جريته نفسه في  
Alain Robbe-Grillet, *Suspense and Towards a New Novel*,  
trans. Barbara Wright (London, 1965) p. 57.  
Ibid pp 165-6  
S. Rimmon-Kenan, *op.cit.*, p. 120.  
Loc. cit. p. 120  
(١٨)  
(١٩)  
(٢٠)  
(٢١) ذكرت هنا فقط الصفحة التي يبدأ فيها كل مولف ، فليس هذا لتفصيلات

## وزارة الثقافة قطاع المسرح يقدم عروض قطاع المسرح خلال شهر أكتوبر

**الوزير العام**  
بطولة : سميرة أيوب ، محمد عبد الله غيث وأبطال المسرح الحديث  
تأليف : فاروق جويدي  
إخراج : فراس الحوت

**الكلمة والموت**  
قراءة درامية في مسألة الخلل  
تأليف : صلاح عبد الصبور  
إخراج : أحمد عبد العزيز

**زيت ما حبت**  
كوميديا ولیم شكسبير  
ترجمة وإعداد : د. محمد سرهان  
إخراج : حسين محمد

**بانوراما صلاح عبد الصبور**  
إعداد وإخراج : صبيح يوسف  
الغريب ولا يشربون القهوة  
تأليف : محمد دياب  
إخراج : د. أمينة أنور

المسرح الحديث  
على  
مسرح السلام  
المكتبة الحمراء

مسرح الطبيعة  
قاعة  
صلاح عبد الصبور

مسرح الشباب  
على مسرح  
هدية متحف متنا  
بالجزيرة

المسرح المتجول  
على مسرح الغفر بالقاهرة  
والمسرح الصغير  
بالإسكندرية

# مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي

مدحت العجيار

تقوم فكرة الحداثة على وعى بحاجات الواقع الجمالية ، وتحرك في مستويين متداخلين ، هما النسيى المرتبط بالواقع الآن ، والمطلق الذى يجتزل عناصر النوع الأدبى وخصائصه ، ليمكس جوهرها المطلق ، الدائم الحركة ، إلى جوار ما تفرضه متطلبات الواقع كما تفرضها الحاجات الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، وللفرد المبدع بخاصة .

لذلك تقوم الحداثة على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبى فى المستقبل ممكن التصور . ويعنى هذا أن الحداثة - فى عمقها - وهى بأدبية الأدب ؛ لأنها تحافظ على عناصر ديمومة ، وعلى قوامه الفنى . وهذا الوعى يتم بالتشكيل الجمالى للنص ، كما يتم بالمضمون المالىح ، فى تغير كليها وفق حاجات العصر ، والذات المبدعة .

وتتبع الحداثة من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع ، وهى « تنزع إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز »<sup>(١)</sup> . ومستوى الترميز هنا هو النقلة الدائمة الحركة فى الحداثة ، المواكبة للواقع ، حيث « تنبع من عجز الصيغ التعبيرية فى النصوص عن استيعاب حركة الواقع »<sup>(٢)</sup> . والصيغ التعبيرية هنا تشمل التقنيات الفنية التى يتوصل بها المبدع ليواكب الإدراك والحساسية الجديدين . ويفترض هنا أن يقوم المبدع بفك عناصر الرؤية القديمة ، وعلاقاتها ، وأن يستبدل بها رؤية جديدة ، وعلاقات لغوية ، وتقنية جديدة ؛ وهى ليست متفصلة - بالطبع - عما هو موجود وعمارس .

تفقد تواصلها مع تراث النوع الأدبى ، ومع الواقع المعيش ، وتصبح تجارب فى الهواء . بالأصالة تستمد الأصول ، الاجتماعية والفنية ، وتكتسب ميرورها ، وبالممارسة ، تحاول أن تحمل بعض مشكلات العصر ، أو على أقل تقدير تحاول استيعابها .

وفى كل مرحلة زمنية تأخذ الحداثة مفهوماً محدداً يفتق مع منجزات العصر ، كما تظهر فى نوع أدبى بخاصة ؛ ففى تراثنا كان الشعر يجتزل هذه الحداثة فى مفاهيم المحدث ، البديع ، أو التعبير عن الذات ، وكانت عند البارودى أن يعود إلى الماضى ؛

لذلك تأتى الحداثة فى أى وقت غير مرتبطة بزمن محدد ، أو مبدع محدد ، بل هى لحظة فريدة يظلمها الواقع ، وتجد فى أحد أفرادها تشكيلها ويروزها ، وتحققها الفنى أولاً ، ثم تبدأ فى أخذ المنحى النظرى داخل مستويات الفكر ، والفلسفة ، والاجتماع ، والجمال . . الخ . وه كل هذه المستويات تتجولب فى علاقات ، تشكل نظاماً من التصورات يجعل من « الحداثة » طرازاً من الإدراك الشامل ، ينطوى على « الإبداع » فى الفن ، والإحداث فى الفكر ، ويتبع عنه المحدث بكل مستوياته<sup>(٣)</sup> .

من هنا تمثل الأصالة والمعاصرة جناحي الحداثة ؛ ويدونها

فالأرواية العلمية - على الرغم من تنوع توجهاتها وموضوعاتها - هي إحدى الوسائل المبتعة للعقل على فهم العالم واستشراف المجهول منه ، وزياحة وعيه ببلاته وتوقعه التاريخي والحضاري ، في عصر حقن من للتجزئات العلمية نتائج معجزة وباهرة للعقل البشري كله .

والتوقع والاحتمال (الحلم العلمي) هما جوهر الكتابة في الرواية العلمية . ومن الاسم التصنيفي (الرواية العلمية) ندرتك على الفور المادة التي يصوغ المبدع من خلالها رؤيته ؛ إنها معطيات العلم وإنجازاته وتوقعاته وفق قانون الاحتمال الذي يتبنا بما هو آت ليحللنا منه ، أو ليزيد جرعة الأمل في مستقبل مشرق تقضي فيه على مشكلاتنا ، ونحل فيه معضلات الفكر والفن والثقافة والطب والاقتصاد . الخ ، أو ليسفر من عجزنا وضعفنا أمام عناصر الكون اللامتناهية الخالدة .

وه التنبؤ ؛ هدف أسمى لرواية الخيال العلمي . وفي هذا السياق يبنى التنبؤ على حسابات دقيقة ، ومعلومات ربما تكون حل وشك التحقق . ويختص الوسائل والتقنيات والقيم الفكرية والجمالية في رواية الخيال العلمي ، كاشفة الوحدة الإنسانية الناتجة عن تطور وسائل الاتصال المتصلة .

ويعاود المبدع في رواية الخيال العلمي أن يترك واقعه ، بعد أن ينطلق منه ، ويدخل في حوار مع أشياء جديدة ، ومع إنسان جديد يتصوره ، وفي الوقت نفسه يرسم صورة مثالية أو طوباوية لعالم جديد ، أو يخلق صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان في المجتمع الآن .

وكما كان الإنسان الأول يشكل الأساطير التفسيرية ، أو الكونية ، لفسر خلق العالم ، أو شكل القمر ، أو علاقته بالشمس والنجوم والأفلاك ، أو علاقته بالآفة ، كان يستشرف « الغد » ويتبنا به ، في « نظرة كلية يرى فيها ذلك الإنسان عاله على أنه كل واحد بأشياءه ، وحيوانه ، وإنسانه »<sup>(٥)</sup> ؛ فكانت نظرتة إلى العالم نظرة سحرية ، أسطورية .

في هذه النقطه تلتقي رواية الخيال العلمي مع الأسطورة في كونها طريقتي فهم وخلق عمل للإنسان . فالأسطورة محطة عمل قديمة ، خرج بها الإنسان من محدودة معلوماته وخبراته ، فراح يتخيل حلولاً ، وتفسيرات ، ومبررات لعالمه ، ولعلاقته بالكون . لكن السذاجة الفطرية جعلت من أساطير الإنسان الأول أعمالاً فنية ، نلصق فيها جذور الرغبة في المعرفة والتجاوز الحقيقي للواقع ؛ وخطوة عمل حديثة-تغيرت فيها العقلية الإنسانية بمساعدة الثورات العلمية والإنجازات التكنولوجية التي قفزت بالإنسان إلى عالم جديد ، نزل فيه أرض القمر ، وأطلق على الكواكب السيارة ، وأرسل مركبه تجاه الشمس ، وأعطى الليله ، والمناجم .

والخطتان تخرجان من مشكلة واحدة ، هي رغبة التجاوز

وكانت عند شوقي أن يكتب المسرح ، وأن يؤلف حكايات تقام على حكايات « لافوتين الخرافة » ، أو أن يترجم قصيدة البحيرة لـ « لامتري » .

ويظهر الحركة الرومانسية العربية كانت الحدائق أن تكتب الرواية ، أو القصة القصيرة ، أو المسرحية الثرية ؛ وهي غير الحدائق الآن ، التي يتجه مفهومها إلى ملاحة منجزات المصير ، والإفادة من العلوم كافة في كتابة النص الأدبي ، كما يتجه إلى إخراج أنواع جديدة مثل « المبروابة » ، ورواية « الخيال العلمي » ، وهي موضوع هذا البحث .

وهمية الحدائق تشي بالبدور ، أي أن يعود هذا الحديث فيصبح قديماً ، وهكذا ، فيبرز دور المبدع الفرد القادر على الصياغة الجديدة ، أو إعادة الصياغة في آن ، وهو المبدع الذي ينجز تجربة أدبية ، تلخص منجزاً لمصره . لهذا تميزت الحدائق بميزات عدة :

- أولاهما التجريب ، حيث تتيح الممارسة الحدائق إمكانيات تجريب في الشكل والموضوع على السواء ، تمكن المبدع من الخلق الجديد ، والتشكيل الجديد للواقع وللذات .

- ثانيها : التجاوز ؛ لأن التغيير ، وتوير الواقع الأدبي ، أو النوع الأدبي ، هو أساسها . إنها تريد التغيير ، بأن تتجاوز المطروح .

- ثالثها : بحث الوحي الجديد ، أو الإسهام في خلقه .

- رابعها : الإبراهام يستقبل النوع الأدبي ، أو بمفصل إنسان أو اجتماعي في طريقه إلى الخلدوت .

والميزة الأخيرة تبدو أكثر تحقفاً في رواية « الخيال العلمي » بشكل مباشر ؛ أو كما يقول « الآن روج جريه » عن الرواية الجديدة التي يفرحها إنها تحاول أن تجمع كل الصفات الداخلية للأشياء ، والروح الداخلية لها . وهكذا كانت الكلمة فنا يصنعه الكاتب ليملك به الكون ، ليسلمه بعد ذلك للمجتمع ؛ « أي أن يتبنا لهذا الكون ، ولهذا المجتمع . وهذا مع تحقيق سائر مميزات الحدائق إلى جانب التنبؤ في رواية الخيال العلمي .

■

ورواية الخيال العلمي رواية تنتشر كتابتها في العالم . ولدينا الآن في العالم العربي عدة محاولات لكتابة رواية الخيال العلمي ، تتميز كل محاولة منها بميزات جمالية وتوجهات فكرية خاصة ، تميز أدبياً عن آخر ، وكلها بلا شك ورائدة عند الرواية العربية بنوع جديد ومهم . يحاول أن يستوعب - في الحد الأدنى - بعض منجزات المصير ، من خلال ما تقدمه العلوم الحديثة من مخترعات واكتشافات علمية في شتى المناحي كما أسلفنا . لذلك

بالعلم (الساخن) مرة ، وبالحلم (المدرّوس) مرة أخرى . وفي الاثنين نلوك إحساس الإنسان بفسادته أمام الكون ، وبقدرة العالمة على السيطرة على هذا الكون لا مثلاً له وتسخير وعملوه فهمه .

وعلى المستوى الجمالي فالدهشة التي نجد أنفسنا إزاء ما ونحن نقرأ رواية الخيال العلمي هي سبب المصمة الجمالية التي نستشعرها لحظة متابعة نص من نصوص هذا الخيال ، حيث تنقلنا إلى عالم مغاير قائم على عالمتنا نفسه ، وعلى معطيات هذا العالم ، لكن بعد أن يند بها الخيال إلى آخر احتمال يتصوره المبدع لهذه المعطيات ، وبعد أن يقيم فيها بيتاً أبعد علاقة ممكنة .

واحتياجات الإنسان ، ومطامعه أيضاً ، ورغبت في الجديد والتغيير والفهم ، تفسر لحظة التجاوز التي لأرض الواقع ، حين يخلو في عالم بعيد عنه ، لكنه يظل على علاقة به ، وذلك لأن المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعاً مما كانت عليه في أي وقت مضى . وهذا كله ينعكس على المجال الثقافي والعقل بدوره ... أصبح من الصعب على نحو متزايد في الوقت الراهن ، أن يكتسب شخص واحد معرفة متينة حتى يبدان علمي واحد<sup>(١)</sup> . وفي هذا التخصص الشديد ، والمبالغ فيه أحياناً ، لا يشترط في كاتب الخيال العلمي أن يكون « عالماً » أو متخصصاً في فرع من فروع العلم ، بل يكفي أن يملك قدرة على الفهم والإدراك ، مستفيداً من معطيات العلماء . إنه - باختصار - قارئ جيد لتجزات العلم والحضارة ، يخلو أن يصنع منها نموذجاً لما سوف يأتي ، أو يقدم مثلاً لتصوراته عن الحياة المقبلة في عالمتنا داخل علاقة بالكون اللاحق .

لذلك لا نأخذ روايات الخيال العلمي بوصفها حقائق علمية ، إنها مشروع حقيقة علمية يتبنّا بها المبدع ، ربما تحقق شيء منها ، بكيفية ما ، في وقت لاحق . لكن ذلك ليس المهم ؛ فلهذه بالنسبة لنا أن نجد عملاً أدبياً جيداً .

وتعد رواية الخيال العلمي ميداناً جديداً ثبتت لنا وحدة العقل الإنساني ، حيث لا يفصل النشاط الفكري عن النشاط العلمي ، برغم التخصص ، إذ يبدو أن إمكانات تشكيل العالم من طريق العلم والتكنولوجيا لا حد لها<sup>(٢)</sup> . وكذلك إمكانات تشكيل العالم من طريق الفن ، لا حد لها أيضاً ، إنها يلتقيان في هذه النقطة .

### ٣

يلاحظ على الرواية العلمية - أقصد التجارب المصرية منها - أنها تركز على حداثة الموضوع ، والحدث المبالغ ، وتضيق من سمات الشخصية ، أو من علاقاتها مع الآخرين لخدمة الموضوع أو الحدث ، الأمر الذي يجعل مساهمة رواية الخيال العلمي في مصر أكثر اهتماماً بالموضوع ، ثم تأتي الغيتات تابعة له .

وحق تركيز كلانتا عن الحدائق في الرواية العلمية ، نأخذ مثلاً واحداً ، هو رواية السيد من حقل السبانخ<sup>(٣)</sup> لصبري موسى ، لأنها أحدث هذه التجارب ؛ فلأول مرة يكتب صبري موسى هذا النوع من الخيال العلمي ، بعد عروجه من أدب الرحلات . ثم إنها رواية متواصلة مع رؤيته الأسطورية في روايته السابقة لها ، « فساد الأمكنة » ، الأمر الذي يجعل المقارنة بين الرواية بشكل عام ، ورواية الخيال العلمي ، ممكناً . ولهذا تشير منذ البداية إلى أن هذا النوع من الخيال العلمي ليس رواية منفصلة عن سبيل فن الرواية العربية ، بل هو استمرار له ، يأخذ ثغراته وأدواته ، ويغير العناصر المشككة .

كذلك فإن صبري موسى في هذه الرواية يقدم نموذجاً مغايراً للنماذج الروائية المطروحة الآن ؛ فهو يشار محاولات توفير الحكم ، ومصطفى محمود ، ونهاد شريف ، والمباشرة هنا لا تعني الحكم بالقيمة ، بل تعني رصد محاولة التجاوز التي يقوم بها الإنتاج الأحدث .

### ١

في رواية السيد من حقل السبانخ نجد أنفسنا أمام رؤية (حلمية) تحاول أن تشكل عالماً جديداً ، تبدل فيه الأرض غير الأرض والسموات . ويرؤية « طوباوية » يتقدم الكاتب إلى عالم الفضاء ، يجري معه حواراً علمياً وتباليّاً في آن واحد .

لقد جرت متجزات عصرنا في عالم الفضاء أنظار أصحاب الرؤية العلمية ، وأصبح التنجز العلمي أكبر تحدٍ لواقعنا ، وخاصة في العالم الثالث . ومن منطلق « الحروف » و « استيعاب العصر » ، واستجابة للتحدي الملحق على عالمتنا ، كانت الرؤية « الطوباوية » لرواية السيد من حقل السبانخ وسيلة لبناء عالم جديد ، وإنسان جديد .

وتجلى الحدائق في هذه الرواية في أوجه عدة :

- أنها استجابة للتحدي الواقع علينا نتيجة لتقدم العالم التكنولوجي والفضائي بشكل ينذر بقدوم حرب الإلكترونيات تستطيع أن تدمر هذا العالم . وهذه المفردة كانت البداية الزمنية للرواية ، وإن حدد صعود الحرب الإلكترونية الأولى بهام ٢٢٠٠ م .

- أنها تخرج معطيات العلم الحديث وبداية تخلق الأجيال في الأنايب ، وتوجه بهذه الفكرة إلى نهايتها ، فتجمل من هذه المفردة أساس تنظيم المجتمع الجديد ، وأساس إقامة النظام الاجتماعي فيه ، حيث يسيطر النظام على الإنسان فيحدث كل شيء موعده ميلاده وطريقته وأبويه وفق خطة عامة تشمل المجتمع كله .

- وتخرج من معطيات التقدم المائل في وسائل الاتصال

ولا تخرج الرواية عن هذا الحدث ، بل تناقشه خلال ما تفرضه من تقدم منهل لوسائل المعيشة والتذكير إلى الحد الذي فرق فيه الإنسان في الراحة والكسل العقل . ومع ذلك ، فإنسان هذا العصر الصل ولا يستطيع بكل هذه المعلومات الهائلة ، والأدوات الهائلة التي امتلكها ، أن يتطلع إلى ما هو أبعد من المجرة التي يعيش فيها (٣٩/٦) . وهذا ما عمن الصراع بين الطبيعة المكتسبة من خبرة الآلة ، والقطرة الإنسانية بما فيها من بدائية وعدم انضباط .

والرؤية الطوباوية جعلت النظام يقضى على التناقض وبين منجزات الإنسان العلمية وبين عزوه عن إقامة علاقات إنسانية منسجمة ، داخل العائلة البشرية ؛ فقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسي في هذا المنحاح (٣٩/١٠) . وكذلك جعلت مشروع النظام يتجه إلى تطوير الغرائز ، والقضاء على المشاعر الفردية ، تمهيدا للهجرة النهائية من الأرض .

يتحول الصراع عند هذه النقطة - إلى صراع بين الأرض وما تحمله من غرائز ومشاعر .. الخ ، والقضاء وما يمثل من تقدم ونظام .. الخ . وتحكمكم الرؤية الطوباوية في رسم النهاية للسوية ، لأنها مع القضاء ، ومع النظام والانضباط . ومن ثم كانت مأساة رجل السبانخ المحض لفطرته هي عاولة العودة إلى الورد .

وقد صاغ الكاتب المعلومات العلمية وجعلها عناصره الأساسية في رصد الواقع العلمي ، وفي أدانة الواقع الموجود في آن واحد . فقد تبدى لنا أن الاتجاه العلمي الحالي وصل إلى اختراع وسائل للدمار ، ويرجى للإنسان بكل مكوناته ، إلى الحد الذي يتنحى حقا بسيادة المنطق والبرامج ، وجعل الإنسان زائدة لحماية إلى جانب الآلة والكمبيوتر .

وقد تركت هذه المعالجة آثارا واضحة على الحدث ورسم الشخصية والصراع ، إلى حد يجعلنا نلاحظ تحول الشخصية إلى لهجة أو رمزه ، حيث يكون الإنسان «وقها» ، وحيث يلغى النظام مشاعره . ولذلك فسلك الشخصيات وعاداتها واحدة بلا تمييز ، لأنها تتحول إلى رقم بلا خصوصية ، الأمر الذي يؤولنا إلى وجوه متشابهة ، يمكن أن نعرف منها نموذجنا ، لنعرف بقية الشخصيات ، أي بقية الأرقام .

فالسيد «هومو» رقم ، وزوجه الرقم نفسه ، وأصدقائه أرقام ، والملاقات كلها صناعية ، وكل خيال يرد ، من الآلات التي تتدرج في مراتب ودرجات حتى تصل إلى العقل الإله ، أو الآلة الإله .

لذلك يتحول المؤلف إلى راو ؛ لأنه انكمسا لمناصر العمل . إنه يروي قصة الحضارة الإنسانية بعد عدة قرون متخيلة من التقدم التكنولوجي ، بعد أن توحدت كل الأشياء ، وأصبحت خاضعة له . فالشخصية تنمو من خارجها ، ويغرض

والتلفزة ، وتأخذ هذا المنجز وتصل به إلى أقصى غاية يصل إليها وهي الكاتب ، في الرواية ، لنجدها قد تحولت إلى وسائل اتصال كونية ، تتيح للعالم الكائن في الفضاء أن يتصل بأي جزء في الفضاء ، ومن أي جهة ولأية جهة .

- وينطلق من اختراع إنسان وآلى ، الآن ، ويتبنا بسيادة هذا المخترع لصيبح ( سيد الكون ) بعد عدة مئات من السنين ، حتى يصبح الإنسان في ( عصر العمل ) القادم ( عيدا ) لما يقدمه الإنسان الآلى ، حتى تصبح كل الأشياء والملاقات والمشاعر ، حتى انحص المشاعر ، لحظة مبرجة في هذا السياق الآلى الشامل .

ويقوم الكاتب على هذه المنجزات أسس الصراع الدرامي داخل الرواية كلها ، ومن ثم يتحرك الصراع الاجتماعي ( المتبا ) في ( المجامين :

الأول : بين الإنسان المبرمج ، والآلة المبرجة له .

الثاني : بين الإنسان الذي يخرج عن دائرة هذه البرامج ، ونظام المجتمع الذي يرفضه . وتصبح مأساة إنسان العصر القادم هي عاولة الخروج عن النظام المبرمج ، كما كانت نهاية رجل السبانخ . لذلك يجب أن يقبل الإنسان هذه العبودية ، ولا تفرته . فالسيد «هومو» رجل السبانخ يصل في حقل الاستنبات الضوئي وحيث يتجنون أكواضا هائلة من أوراق السبانخ انحصاره في الحقل الرابع من حقول السبانخ الموحدة ، مع أنه لا يجب السبانخ » ( ٣٩/١ ) .

ومن ثم ، يكون مفهوم الانحراف ومجاوبة النظام ( الآلى ) مفهوما متغيرا ، إذ على إنسان هذا المجتمع أن يتخذ ويستمتع ولا يفكر ، فـ « التفكير غير مطلوب ؛ لأن كل شيء مخبريه الأجهزة » . ( ٣٩/١ ) وتتحول المشاعر الإنسانية إلى موضوعات متخلفة . يقول « مندوب النظام » في ثقة ، إلى أشم في هذا الكلام رائحة اشتباه في وجود انحراف نفس تحلقى . « ( ٣٨/٢ ) ، على الرغم من انتفاء مبررات الجريمة ، وانتفاء النزوات الخاصة ، لأن الانضباط هو شعار هذا المجتمع الآلى .

وتأخذ مؤلف السيد من حقل السبانخ هذه المعلومات ، ليشكل منها عناصر الصراع الذي يبدأ بالخروج عن النظام ، بطريقة لم تكن مبرجة ، لتبدأ زلزلة النظام ؛ وعليها يقوم الحدث الرئيسي للرواية ؛ حدث خروج السيد «هومو» في لحظة نزوة على البرنامج اليومي ، فلذا به ينتهي بمأساة أودت به ، كظاهرة تحول الرجوع إلى مشاعر الإنسان الأولى ، وإلى الجزء الأصيل في بنية الإنسان ، أو كما يسمها رجل السبانخ « الروح الحر الذي يتوهم فيسوح بالتفوق ، ويحث على الاقتراب من الكمال » ( ٣٩/٤ ) .

حقاً لقد بث المؤلف ألفاظاً ومصطلحات علمية بين ثنانيا الرواية، واخترع بعض التركيبات اللغوية الناتجة عن اختراعه لبعض الوظائف والعمليات، مثل «معمل المحروقات الإشعاعي»، «وحقل الاستنبات الضوئي»، و«المحفز التاريخي للأطعمة الإنسانية»، و«عجلة القضاء على الأعاصير»، وتوجيه المواصف، وتوليد الحرارة من الغيوم الكثيفة». ومع ذلك فهي ناتجة عن التنبؤ العلمي الذي يشمل الرواية كلها، ويجاول أن يعطي صورة لمجتمع كامل في عصر لاحق.

- وآخر: :

يتلو رواية السيد من حقل السبانخ في نهاية الأمر نموذجاً جليداً لرواية الخيال العلمي؛ لكنها تفجر سؤالاً مهماً هو: هل تتحول الرواية القائمة على الخيال العلمي إلى نوع من الرسم الهندسي المنضبط، من حيث اللغة والشخصية والحدث والسرد؟ إنها مشكلة الحدادنة التي تنطلق إليها رواية الخيال العلمي المركزة في (المضمون/الموضوع)، في حين تأخذ التقنية المرتبة الثانية بطريقة تجعلنا نتساءل من جديد: هل تقتصر الحدادنة على المعطيات العلمية الحديثة، وعرض تصورات طوبولوجية لإنسان العصر القادم؟ أم عليها أن تتجه أيضاً إلى اكتشاف التقنيات الجديدة، وأن تكتشف لغة جديدة، لأنها ما زالت تعالج الموضوع الحديث باللغة القديمة؟

عليها كل شيء، باستثناء «رجل السبانخ»؛ لأنه يمثل الوجه النقيض للإنسان في «عصر المثل» القادم وهو قطب الصراع.

وتحول المؤلف إلى راوٍ جعل اللغة واحدة في كل المواضيع؛ لأنها مفروضة من العقل، وواعية بما تفعل. وكون اللغة في وضعها المنطقي المألوف يناسب الموضوع بشكل عام؛ لأن طبيعة الشخصية والحدث الأساس للرواية تقوم على فكرة الانقباض وسيادته، حتى في حديث رجل السبانخ وزميله بروف - وهما غير منضبطين - كان حديثهما منضبطاً بشكل جعلنا نحس أننا نقرأ كتاباً يمكن في هدوء وبدون انفعال ما يمل أن يجد عليه الإنسان.

وللسبب نفسه كان المؤلف يستطرد ليشرح ظاهرة تاريخية، أو يفسر ظاهرة إنسانية قديمة، أو يشرح تطور إحدى الحملات أو القوانين بأسلوب دقيق محسوب، حتى أننا نستطيع أن نتعامل مع هذه الاستطرادات منفصلة عن سياق الرواية، كما في (١٠/٣٦ - ٣٧) على سبيل المثال.

معنى ذلك أن كل عنصر تحول إلى حالة تشيؤ رمزي؛ الإنسان شيء، والحركة شيء؛ وباختصار سيطر الموضوع على كل شيء، فكانت اللغة المنطقية، وغطت الشخصية ونسطحها، سمة مهمة من سمات الاهتمام (بالموضوع/الشيء/الرمز).

## مراجع البحث

- (٦) بروتاند واسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج ٢ ص ٢٦٠.
- (٧) نفسه ص ٢٦٤.
- (٨) صوري حوسي، السيد من حقل السبانخ، مجلة صباح الخير، نشرت سلسلة، من ٣ سبتمبر ١٩٨١ حتى ١٤ يناير ١٩٨٢، ومنشور رقم الفصل ثم رقم الصفحة عند الإحالة إلى نص الرواية داخل قوسين.

- (١) كمال أبو ديب، نلوة الحدادنة، فصول ج ٣، ع ١ ص ٢٦١.
- (٢) محمد بنيس، نلوة الحدادنة، فصول ج ٣، ع ١ ص ٣٦٢.
- (٣) جابر صغور، تلوحات الحدادنة، فصول ج ١، ع ١ ص ٧٥.
- (٤) آلان روب جريه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، بدون تاريخ، ص ٣١.
- (٥) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة الجديدة، سنة ١٩٧٢، ص ٣٥.



# الواقع الأدبي

- تجربة نقدية :
  - جدلية القرعة والجماعة
- متابعات :
  - نجيب محفوظ ميدحاً . .
  - الأصالة وإعجاز الإيجاز
  - في رواية « قلب الليل »
  - هاجس المودة
  - في قصص إميل حبيبي
  - قراءة نقدية في قصص
  - « النورية » و « مرثية السلطعون »
- عروض كتب :
  - الصورة في الشعر العربي
  - حتى آخر القرن الثاني الهجري
  - التشكيك : النظرية والتطبيق
- رسائل جامعية :
  - الشعر في عصر ملوك الطوائف بالاندلس
  - الاتجاه الرمزي في شعر المهاجر
- كشف المجلد الرابع



## جدلية الفرقة والجماعة

١ - النص

كلام بكلام

وحدثني إبراهيم بن السدي قال : كان علي بن أبي السافروان « شيخ لنا من أهل خراسان ، وكان مصححاً ، بعيداً من الفساد ، ومن الرشاء ، ومن الحكم بالهوى . وكان حفيماً جداً ، وكذلك كان في إمساكه ، وفي بخله وتدنيقه في نفقاته . وكان لا يأكل إلا ما لا يدمه ، ولا يشرب إلا ما لا يذله منه . غير أنه إذا كان في غداة كل جمعة ، يحمل معه متديلاً فيه جردفتان وقطع لحم سكياج مبرد ، وقطع جبن ، وزيتونات ، وصرة فيها ملح ، وأخرى فيها أشتان ، وأربع بيضات ، ليس منها بد ، ومعه خلل ، ومضى وحده حتى يدخل بعض بساتين الكرخ ، ويطلب موضعاً تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . فإذا وجد ذلك جلس ، ويسط بين يديه المتديل ، وأكل من هذا مرة ، ومن هذا مرة ، فإن وجد قيم ذلك البستان رمى إليه بدهم ، ثم قال : اشترى بهذا ، أو أعطني بهذا رطباً - إن كان في زمان الرطب - أو عنباً - إن كان في زمان العنب - ويقول له : إياك ليك أن تحايين ولكن تجود لي ، فإني إن فعلت لم أكله ، ولم أعد إليك . واحذر العين ، فإن المغبون لا محمود ولا مأجور . فإن أتاه به أكل كل شيء معه ، وكل شيء أت به ، ثم تحلل ، وغسل يديه ، ثم غشى مقدار مئة خطوة ، ثم يضع جنبه فينام إلى وقت الجمعة ، ثم يتبہ فيغتسل ويغشى إلى المسجد . هذا كان دأبه كل جمعة .

قال إبراهيم : فيها هو يوماً من أيامه يأكل في بعض المواضع ، إذ مر به رجل فسلم عليه ، فرد السلام ثم قال : هلم عافاك الله ! فلما نظر إلى الرجل قد اتنى راجماً يريد أن يطغر الجدول أو يتعدى النهر قال له : مكانك ! فإن المصلحة من عمل الشيطان . فوقف الرجل ، فاقبل عليه الخراساني وقال : تريد ماذا ؟ قال : أريد أن أتغدى . قال : ولم ذلك ؟ وكيف طمعت في هذا ؟ ومن أباح لك مالي ؟ قال الرجل : أو ليس قد دعوتني ؟ قال : ويلي ! لو ظننت أنك هكذا أحق ما رددت عليك السلام . الآن فيها نحن فيه أن نكون إذا كنت أنا الجالس وأنت المار ، تبدأ أنت فسلم ، فأقول أنا جئت جياً لك : وعليكم السلام ، فإن كنت لا أكل شيئاً سكت أنا ، ومضيت أنت ، وقعدت أنا على حالي ، وإن كنت أكل ، فيها أنا آتياً آخر . وهو أن أبداً أنا فأقول : « هلم » ونحجب أنت فتقول : « هنيئاً » فيكون كلام بكلام ! فلما كلام بفعال ، وقول بأكل ، فهذا ليس من الإنصاف . وهذا يخرج علينا

فضلاً كثيراً . قال : فورد على الرجل شيء لم يكن في حسابيه . فشهّر بذلك في تلك الناحية ، وقيل له : قد أعفيناك من السلام ومن تكلف الرد . قال : مالي إلى ذلك حاجة ، إنما هو إن أعفى أنا نفسي من « هلم » . وقد استقام الأمر .

الجاحظ : « كتاب البخل » . تحقيق طه الجايزي .  
ذخائر العرب . دار المعارف . مصر ص ٢٤ ، ٢٥ .

## ٢ - التحليل

### ١ - المدخل

هذه نادرة من أطرف بوارد « البخل » ، أوردها الجاحظ في الفصل الأول من كتابه الشهير ، وهو الفصل الذي بدأ فيه بأهل خراسان ، « لاكثر الناس في أهل خراسان » . وتعرف في كتب التعليم عندنا باسم « كلام بكلام » ، وهو عنوان غير أصيل ، من اصطناع بعض المتنّين وقد اقتطعه من عبارة النص . وتعد هذه النادرة من أبلغ الشواهد على مهارة الجاحظ في فن الحكاية ، بل على ثراء تراثنا القصصي . وهي ، هيكلياً ، نص مستقل بنفسه ، لأنها تكوّن داخل حدودها الذاتية وحدة متكاملة . ومن ثم فإنها تتيح للتحليل الشكل موضوعاً كافياً . ولكنها - دلاليّاً - تظلّ لا عمالة جزءاً من كل ، فلا يمكن أن ننفذ إلى أعماق دلالاتها إلا إذا وضعناها في سياق العلاقات التي تربطها بسائر نصوص « كتاب البخل » ، فهو المرجع الأول في فهم بواطنها ، لأنه القاموس الضابط لمعاني ألفاظها . وهذا مدلول « الواو » في رأس النص ، تعطفه عضواً لا شكلياً على ما تقدم وتأخر من مادة للكتاب . وليس أدقّ تشخيصاً لفرض هذا الكتاب من هذه الأسئلة التي جاءت على لسان الشخص المجهول ، الذي يخاطبه الجاحظ في المقدمة : « ... ولم سموا البخل إصلاحاً والشح اقتصاداً ؟ ولم حاسروا على المنع ونسبوه إلى الخبز ؟ ولم نصبوا للمواصلة وقرنوها بالتضييع ؟ ولم جعلوا الجود سرفاً والأثرة جهلاً ؟ ... ولم احتجوا لظلف العيش على لينة ، ولوه على حلوه ؟ ... ولم رغبوا في الكسب مع زهدهم في الإنفاق ؟ ... وما هذا التركيب المتصادم والمزاج المتناقض ؟ وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه ظفنة عجيبة ؟ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح وأدرك به الجليل خافض ... ؟ » سلسلة تكدّ لا تنتهي من الاستفسارات ، تنبع من شدة الحيرة إزاء مذهب في العيش عائد به أصحابه « الحق » وشولوا عن إجماع « الأمة » ، بل خالفوا « الأمم » ؛ فالتزاع أصح مما قد يبدو . فمن التناقض في السلوك المالى بين « البخل » والجماعة نشأ اختلاف في الفكر والأخلاق ، أنجب بدوره إلى جانب المنطق المعهود منطقاً آخر يمارسه . انطلقت الخصومة من الممارسة الاقتصادية ، وسرعان ما امتدت إلى المفاهيم والقيم ، ومنها إلى الكلام ومدلولاته . تلك القضية بكل

أبعادها : انفصال عن المجموعة من داخل المجموعة وفي كل المستويات ،

### ب - خصائص التركيب

#### ١ - النمط :

صيغ النص وفق النمط المأثور في فن - وعلم - الرواية عند العرب قديماً ؛ ويقوم على ثنائية الإسناد والمتن . وبهذا التركيب المزيج ينصرف النص إلى قصتين ، إحداهما مندرجة في نطاق الأخرى . فيمثل الإسناد القصة الإطار ويطلها إبراهيم بن السدي ، ويمثل المتن القصة المضمنة ، ويطلها الشيخ الخراساني . والأولى نصّاً هي الثانية زمانياً ، والمكس بالعكس - لأنها قصة فرعية متولدة من قصة أصلية . وبينما تروى القصة المضمنة الخبر الأساس ، تحكي القصة الإطار سيروية ذلك الخبر من رאו إلى آخر . وقد فصل الخبر الأساسي بقدر ما أجهلت حكاية سيرويته ، حتى تلخصت في فعلين مترادفين على سبيل التوكيد : « حدث ... قال ... » . أما الظروف والمعلل فمستكوت عنها ، غيبت كلها في مطاوى الكلام كأنها لا تستحق الذكر ، وهي من أهم ما يكون .

وتتظم القصة داخل علاقة تواصل بين متكلم ومخاطب . أما المتكلم فواحد معلوم ظاهر يدل عليه ضميره « أنا » في حديثي ، ويعود على الجاحظ كاتب النص . وأما المخاطب فمستتر لا يشي بحضوره إلا ضميره المقدر : « أنت » ، ويستتج وجوده - منطقياً - من وجود « أنا » المتكلم للتلازم الواجب بين الضميرين في كل خطاب . ولا يعود هذا الضمير على أحد معلوم ، وإنما هو « شكل أجوف » ملاء التاريخ - ولا يزال ملؤه - بعدد لا يحصى من الأشخاص . ولعل أولهم ذلك المخاطب البهيم الذي يسوق إليه الجاحظ الكلام في مقدمة الكتاب : « قلت : اذكر لي نوادر البخل ... » ، فهذا ( أنت ) ، أشبه ما يكون بيلور مسرحي تناوب على تقصصه ويتناوب خلال القرون وجيلاً بعد جيل - جمهور غفير من القراء ، طالعوا النص ، واكتفوا أو - وهذا أهم - رويوه أو نقلوه أو درسوه أو درسوه ، فكان لكل منهم معه قصة ترد صداه . فمن أعجب ما في هذا النمط من التركيب أن تتولد عن القصة الأم قصص وقصص ، تنتشر عبر العصور حلقات متواصلة من عهد الجاحظ

تعيه ولا تشته به ؛ إذ كلامها قائم في نظام على حدة : فحكم الأشياء أن تخضع لتواصيم الطبيعة ، وحكم العلامات أن تخضع لقواعد اللسان . باختصار كانت الأحداث وأتمأ فصارت نصاً . وهو التحول الرمزي من الحقيقة إلى التمثيل ، أي من الحضور الآن المبشر إلى صورة لفظية محاكية .

- ثم تطوّر الخبر ذاته من حال المنطوق إلى حال المكتوب يوهم الإنسان أن النص سابق لكتابه ، وأنه كان مهياً قبل أن يدون ، وأن دور الجاحظ لا يعلو التسجيل الحرفي : تلقى الخبر من إبراهيم - وهو « أسخط الناس لما سمع » - فسطر في صحائفه وهو آمنُ الكتاب لما نقل . وهذا ما يكذبه الفن ؛ فيكنى أن تلقى عليه نظرة ولو سريعة لتفتن بأن نصه من إنشاء الجاحظ وبأسلوبه . طبعاً لم يخرج الجاحظ الخبر بأحدثه وأشخاصه ، ولكن إن لم يكن هو مبتدعه فإنه لا محالة مؤلفه بالمعنى الأصل للكلمة . فهو الذي رتب فصوله ، ونسق معانيه ، وأحكم عبارته ، فأعاد إنشائه . لم يكن من قبل إلا كالمادة الخام ، وكان لا يستقر على حال لكثرة ما تتصرف بالفاظه آلة الرواية ، حتى جاء الجاحظ فصقل مادته ، وقيد بالخط صورته نهائياً ، فصاغ وفق قواعد نوع جديد كان هو رائده ، نوع النادرة الأدبية بمرارتها وملحتها ويناسبها من مراتب الكلام ، فارتقى بالخبر من عفوية المشاهدة وعرضيتها إلى تدبر الكتابة وثباتها ، وبعد ما كان نكتة عابرة إذ هو نص أدبي . وهو التحول الإنشائي من الفولكلور أو الإيتولوجيا إلى الفن . كذلك الأدب يصنع من اللادبيب ، فيختد أشكاله وملامحه وكلامه من الحياة اليومية . ولا جدال في أن « كتاب البخلاء » كـ « كتاب كليله ودمعة » قبله و « مقامات الهذلي » بعده ، من النصوص الأمهات تلك التي تدنّش في الأدب أشكالا كبرى . وهو لذلك يمثل في تاريخ الكتابة العربية لحظة حاسمة ، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبي ، شكل النادرة . فهو الذي أسس هذا الفن وعزّقه بأصوله . ثم ازدهرت النادرة الأدبية بعد ذلك ازدهاراً عجمياً ، فتصدت الصانين ، وكانت « المقامة » ، إلى أن جاء العصر الحديث فانقطعت النادرة وحلت محلها القصة القصيرة على النمط الغربي . زال من الأدب هذا الشكل ومازال نص الجاحظ من الأدب . عل أن أدبيته اليوم غير أدبيته أس . جذبة هذه ماضية وتلك حاضرة ، وهي جليلة أخرى ؛ جليلة الانقضاء والبقاء ، من خلالها تعيش النصوص الفنية منتهية مستمرة ، ومتخلقة مفتوحة ، هي هي ، وهي لا هي ، واحدة ومتعددة ؛ وذلك كتبه « زمانيتها » .

- أما التحول الثالث فيخص الدلالة . فمن الضمان أن الأحداث قد جرت حقاً كما يصف الخبر الراويان بملء وجاهتهما العلمية ؟ هيها ؟ فإن الفن يكذب مرة أخرى ما يزعمه الإستاذ . ألم يكن الشيخ الخراساني يخرج غداة كل جمعة إلى بساتين الكرخ « وحده » لا يصاحبه رفيق ؟ فمن أين العلم بما

إلى وقتنا هذا ، ومن أول النسخ إلى ... طه الحاجري ، آخر المحققين والشرح ؛ وعنه أخذنا هذا النص لنضع له بدورنا قصة أخرى تتضاف إلى سلسلة قصصه فتحكي كلها سيرورته في التاريخ وصيرورته ؛ وهي « زمانية » على حد قول علماء اللسان .

## ٢ - وظائف الإستاذ

والإستاذ وظيفة تقليدية ، هي توثيق الخبر بتعيين مصدره . في متنتي ... المصرية هذه الوظيفة التقليدية ! أليست هي القاعدة التي يقوم عليها الإعلان الحديث ؟ . واشترت وكالة رويتر ... ، « وصرح ناطق رسمي ... » ، « وأفادت الأوساط المطلعة ... » ، « صور جديدة من ذلك الإستاذ العربي القديم . ومصدر الخبر هنا اثنين : إبراهيم بن السدي ثم الجاحظ ، وكلاهما شخصية تاريخية مشهورة ، ضبطت لنا كتب التراجم نبذاً من حياتها . الأول من رجال الدولة : ... فإنه كان رجلاً لا نظير له ، وكان خطيباً ، وكان نساباً ، وكان فقيهاً ، وكان نحوياً عروضياً ، وحافظاً للحديث ، وراوية للشعر ، شاعراً ، وكان فم الألفاظ ، شريف اللسان ، وكان كاتب القلم كاتب العمل ، وكان يتكلم بكلام روبة ، ويعمل في الخراج يعمل زاذان فروخ الأعور ، وكان متجهاً طليبا . وكان من رؤساء المتكلمين ، وعالمًا بالموالعة وبرجال الدعوة . وكان أسخط الناس لماسم<sup>(١)</sup> . والثاني ، جاسطنا ، من رجال القلم ، نحسبه أشهر من أن يعرف ، وهو لا يزال في حاجة إلى مزيد من الكشف . ويجمع بين الراويين ، علاقة على الصعبة ، اتفاق فكري إلا يمكن في انتحال مذبح الاعتزال فني تعاطي علم الكلام . فيها إذن من رجال العقل وعلماء العصر ، ومن شأن ذلك أن يجعل على الوثوق بروايتها .

وهكذا فإن أول ما يؤكده الإستاذ إنما هو علاقة النص بالواقع ، فيفيد أن الأحداث المروية قد جرت فعلاً وليست من اختلاق الخيال ، وأن الشيخ الخراساني - كإبراهيم والجاحظ - إنسان حقيقي من « لحم ودم » ، لا مخلوق قصصي « من ورق » ، عاش الأحداث وفشهر بملك في تلك الناحية ، ومازال خبره يشيع بين الناس حتى بلغ إبراهيم بن السدي فرواه للجاحظ ، فقلعه الجاحظ بدوره إلى قرائه . هذا ما يصرح به الإستاذ ... ولكن مايسكت عنه غير ما ينطق به ، ويجب على التحليل أن يخرج من السرائل الملائية .

فيستدل الخبر بين الرواة من الناس إلى إبراهيم ، ومن إبراهيم إلى الجاحظ ، ثم من الجاحظ إلى قرائه ، تغيرت الأحداث جوهراً ومعنى :

- انتقلت من وضعها الواقعي إلى وضع لغوي ؛ أصبحت أثراً بعد عين . كانت أحداثاً مادية فصارت خبراً يقص .. وليس الخبر كالمعاين ؛ فيها من المسافة ما بين الشيء وعلامته ،

أيعني هذا أنه بتكثيف الأحداث على نحو ما رأينا قد بطلت شهادة الخبر على الواقع ؟ كلا ؛ لأن شأن هذا الخبر مع الحقيقة ، إذ أصبح نصاً أدبياً ، أن يصدق .. وهو كآب على حد قول الشاعر الفرنسي « أرباجون » ؛ فالقن يعطي من الواقع صورة نموزجية أبلغ حالة منه عليه .

ماذا بقي من وظيفة الإسناد التقليدي ؟ كُنّا نحسبه الحجة على صدق الخبر فإذا هو الدليل على تحيزه . وهو لا يضمن موضوعية وإنما يؤكد وجهة نظر ؛ ويسمها ولا يبرئها ، كما في الأنباء الصحفية اليوم ؛ وأخبرت وكالة فرانس برس .. برؤية فرنسا للعالم .. بحسب مصالحها .

وشىء آخر تغفر في هذا الإسناد ؛ فقد مؤه علينا واقعه ، ورفع الخبر إلى إبراهيم ليحجب عنا أن الجاحظ هو « مؤلفه » ، فصار نصف وهمي بين الحقيقة والخيال ، لم يقطع أسبابه بالتاريخ ناهياً ، ولم يبلغ بعد أن صار عرض أدب . وإنما يبلغه بعد قرن ومع أهمذاني ومقاماته : « حدثنا موسى بن هشام » ، ولا عيسى ولا هشام ، خراف في خراف كـ « زعموا أن .. » في « كلبية ودمته » ، و « قال الراوي .. » في « ألف ليلة وليلة » ، مجرد فواتح شكلية تملن عن بده القصص . كم افتن علماء القصة اليوم في تحليل أشكال قصور « الراوي » وغيابه ، وتصنيف « وجهات النظر » إلى رؤية من الداخل أو من الخارج ، ومن خلف أو من أمام . ولا أعرف أبرع من « رواية » العرب قديماً في الاختفاء والظهور ؛ ليسون الأتمة فيدعون الاستار وهم كشف ، ويخلعونها فيوهون بالسفور وهم حجب . لعب ماركلم يدركهم فيه إلا عمود السمدى في « حدث أبو هريرة قال .. » ، ولم يجارهم فيه إلا شريقون آخرون ، أهل البيان ( انظر قصة « راشمون » في فلم « كوراسافا » ) .

هذا ما يكتمه الإسناد ويفضحه التحليل : زمانية له أخرى ؛ قصة غامضة حتى ولد ؛ كينونة قبل صيرورته . وكل نص أدبي هو آتية بين زمانيتين ، سابقة ولاحقة ، نشوء ومآل ، كتابة وقراءة .

### ٣ - منطق تركيب الخبر :

فصلت مادة الخبر إلى أربعة مقاطع ، تلك على حدودها علامات لغوية واضحة :

- الاستدراك : « غير أنه إذا كان في غداة كل جمعة ... » به يجتم المقطع الأول ويدشن المقطع الثاني .
- المحاكاة : « فبينما هو يوماً ... » إذ ... عندما يتبنى المقطع الثاني ، ومنها يبدأ المقطع الثالث .
- النتيجة : « فظهر بذلك ... » بها يتغلن المقطع الثالث ويفتتح المقطع الرابع .

كان يفعل في خلوته من أنه يجعل صرة فيها كذا وكذا - عدا وتفضيلاً - من الطعام ، وعود « خلال » ، وأنه يأكل « من هذا مرة ومن هذا مرة » ؟ لا يمكن أن يعرف ذلك إلا هو ، ولم يحدث به ، وما أوحى به إلى أحد . و ... ( إله ) آخر علم ، رب المخلوقات القصصية ، الراوي<sup>(٢)</sup> ، الغالب الحاضر ، والخيال الظاهر ، يعلم ما تسر أشخاصه وما تملن ، بل يعلم منها مالا تعلمه هي من نفسها . وهذا إن كان في القصص الخيالي لا يكون في الخبر الحقيقي . فكيف نثبت بعد هذا في أنه قد وقع تكثيف الأحداث بحذف ما ليس بدال منها ، وإضافة ما هو مفيد ، حتى تستقيم النادرة شكلاً ، ويتحقق منها القصد ؟ فالنادرة في الأدب ، كالكاريكاتور في الرسم ، تقدم على التزديد والتحريف ، سواء اتخذت للمفاكهة أو للمهاجاة . ومن ثم فنحن في هذا النص لا نترك الأحداث كما هي ، بل كما صورها الجاحظ من موقع ما ، ولغرض ما : موقع السخرية ، وغرض النقد . ويشارك فيها جمهور الناس « في تلك الناحية » ، ورجل الدولة إبراهيم ، بل هو لسانهم الجبر . وما أشبهه في هذه الوظيفة المؤلف<sup>(٣)</sup> كما حدده « لوسيان جوللمان » في نظريته « البنية التوليدية » : يتبنى إلى مجموعة فيكتب باسمها ، أو على الأصح تكتب المجموعة برواسته . وليس له من دور إلا أن يجمع شتات أفكارها وأحاسيسها وقيمه ومثلها فيصوغه « رؤية للعالم » متجانسة ، تتصور من خلالها وبتصنها في التاريخ ، وتغير عن موقعها من القضايا المصرية التي تواجهها في صراعها مع غيرها من المجموعات المتنافسة لها . وليس الفن لدى جوللمان إلا تمام التنسيق لعناصر تلك الرؤية . ومهما يكن من حقيقة دور المؤلف فإن الجاحظ في نصه هذا قد جسم « رؤية » جماعية ستمتها بالتحريض الساحر بالشيخ البخيل . ومن التأويل الشائعة لـ « كتاب البخلاء » أن الجاحظ قد ألفه لمخاصمة الشعبية من الموالى الفرس ، فغيرهم ببخلهم في مقابل كرم العرب . كان هذا التأويل يكون مقبولاً لو قصر الجاحظ « البخيل » على الفرس ولم يضم إليهم « أشعاه » العرب . ثم أليس هو نفسه من الموالى وإبراهيم من غير العرب ؟ من دون أن ننكر تأثير القرويات في هذا الخلاف فالثابت أن موضوعه هو « البخيل » . ولكن هذا « البخيل » ... بخل ؟ مجرد عيب خلقي ؟ ألا يكون تسمية أيديولوجية لواقع اقتصادي اجتماعي أعمق ، فتصبح القضية الخطر ؟ ريثما يجيء لنا التحليل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهرى ، يكفيننا الآن أن نسجل ظهور أول صورة من جدليتنا المحورية ، جدلية الفرقة والبصاصة . ومعهم تنويف للمجموعة - بقلم الجاحظ - لهذه النادرة في نزاعها مع « البخيل » ، تغير معنى الأحداث بعد أن تغرت طبيعتها ؛ وهو التحول العقائدي من الموضوعية إلى التحزب ، ومن الملاحظة المجردة إلى التأويل للمفرض . ولا يخلو من مآرب ، ولا يوجد نص يرى « أو » تزيه الأدب عن كل مصلحة من مصالح الطبقة الحاكمة - كما تقول الباحثة الفرنسية « فرانس فيرنى » .

قطبين متناظرين : الجماعة والفرقة . تبدأ هذه الجدلية فتهيكل الجملة الأولى على أسس ثنائية الحاكم والبيخل ، ثم تستمر عبر التفرع في جملتين ، تنزه الأولى بحسان الرجل العمومي ، وتظهر الثانية بملوى الفرد المحصوصي .

#### الجملة الأولى :

تتألف من جزئين يتقافان في الفاصلة : « للشاذرون » ، « خراسان » . يؤكد التسجيح بين الاسمين أصلهما الفارسي فيعبران عن قومية معينة تتجلى داخل النص في مظهرين : آلات وأخلاق ؛ إذ الشاذرون ، فيما بين الشارح ، « جهاز متطور من أجهزة الرى » ، وفى ذلك علامة على تقديم « تكنولوجى » فى هندسة المياه والنهضة العمرانية . أما خراسان فإن دلت صراحة على نسب الشيخ فإنها تثير غصية إلى شحه ؛ لأن « كتاب الخلاء » ، من حيث هو صدق صوت المجموعة ، قد أقام كالمعادلة الرياضية بين الحراسانية والبيخل ، وبين ذلك التقدم « الصناعى » . وهذا الموقف الخاص من المال علاقة معقولة لا يشنها النص قطعا ، ولكنه أيضا لا ينفيها ، وهكذا يقضى بنا الاسمان : شاذرون وخراسان ، من خلال مفهوم الفارسية ، إلى نمط من السلوك الاتصالي . وبذلك يتكون حقل دلالي أول محوره البيخل ، ويقابله على الفور حقل ثان محوره الحكم ، وتشكله وحدتان قصصيتان : الحرف « على » وفيد الرئاسة ، والاسم « شيخ » ، ومن معانيه السلطة . وعلى هذا النحو تتضح الثنائية التى منها تتركب ذات البيطل : رجل المال ورجل القضاء . ويقدر ما ينتق الأول في خصوصياته من أخلاق المجموعة ، ويندمج الثانى في نظام حكمها رسميا . وتقر هذا الاندماج وحدة قصصية أخرى هي الجار والمجور « لنا » . الضمير يعين جمعا ، والحرف يخلق البيطل بهم ، فإذا هو ذو تسين ، أحدهما يرد من حيث هو بيخل إلى « أهل خراسان » ، والآخر يعزوه من حيث هو شيخ إلى « ريش الشاذرون » ، موطنه الثانى ، وله هو أيضا معانيه . فإذا كان « الشاذرون » اسما - وجهازا - فارسيا فإن « ريش الشاذرون » حى بنداى . وعلى الرغم من أن الشيخ من أصل خراسان فهو يقيم ويعمل بذلك الحى . فيشى المكان ، تسما وسمى ، بمعنى المتنازع الحضارى والبشرى في بوتقة الإسلام ولغة القرآن ، وتحت ظل الخلاف بين العرب والعجم : « وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا » ( ١٣ سورة الحجرات ) وتبدو « مدينة السلام » صورة مصغرة من « دار الإسلام » ، يتعاش فيها العرب مع الحراسان ، والحراسان مع السندى ، بل يتولى فيها ابن السند إبراهيم منصبيا سياسيا في دواوين الخليفة ، وسليل الموالى الجاحظ وثلاثة الأدب ، وأصيل خراسان شيخنا البيطل خطة حاكم على أحد الأرياض و « لأفضل لعربى على عجمى ... » .

فالجعم للمنى بالضمير في « لنا » مجتمع متعدد القوميات ،

#### المقطع الأول

يعرف البيطل من حيث هو حاكم وبيخل . وبين ذلك الرجل العمومي وهذا الفرد المحصوصى تضارب في الموقف تجاه الجماعة . يتجلى الأول في عبارة وظيفته الرسمية بسمى مثل المجموعة ؛ وبين الثانى بضدها في إدارة شؤنه المتزلية . وعلى هذا النحو من الأزدواج في الشخصية والتناقض في السلوك يعيش البيطل في سائر أيام الأسبوع ويجد في تعادل الضلدين داخل ذاته توازنا دقيقا .

#### المقطع الثانى

يصف نمولا استثنائيا يحدث بانتظام في سلوك البيطل كل يوم جمعة ، حيث يجلى « الكرم » على « البيطل » ، فيوشك التناقض أن يزول ، والشخصية أن تتحد بمواقفة « البيخل » للحاكم على توخى آداب المجموعة .

#### المقطع الثالث

يمر نمولا مماكسا يقع فجأة في سلوك البيطل في يوم من أيام الجمعة ، فإذا « الكرم » يخفى بأسرع مما ظهر ، و « البيخل » يعود بأشرف ما كان ، فيكاد التناقض يتشى ، والشخصية تستجم بمواقفة الحاكم للبيخل على مخالفة أخلاق المجموعة .

#### المقطع الرابع

يصبح الحدث الفردى قضية جماعية ، والموقف الشاذ قاعدة عامة للتعامل بين البيطل والناس ، بالاتلاف معهم والاختلاف عنهم .

تتبع المقاطع في تسلسلها على مدى النص نظاما عكسيا يستمد منطق من جدلية الفرة والجماعة ؛ إذ هما الموقنان اللذان يتقلب بينهما البيطل من البداية إلى النهاية ؛ ويمثل كل مقطع طورا معينا من حركة التناقض ، حركة الاتصال والانفصال .

#### ب - الأبعاد الدلالية :

لا يمكن أن ننصى هذه الأبعاد إلا بعلميتين مترامتين تكمل أحدهما الأخرى : أن نزل من المقطع إلى الجمل القصصية داخل المقطع ، ومن الجملة إلى الوحدات القصصية داخل الجملة ، وأن نخرج - في الوقت نفسه - عن حدود النادرة إلى مدى « كتاب الخلاء » ، وعن حدود هذا الكتاب إلى لا حدود النص الأكبر « كتاب الثقافة والحياة » - كما يقول « بلوط » .

#### المقطع الأول

وهو ثلاث جمل قصصية موصولة متشابهة البدايات : « كان على ريش الشاذرون ... » ، « وكان مصححا ... » ، « وكذلك كان في إساكه ... » - بتكرار واو العطف والتاسخ نفسه . يوحى النظم بتوازن أسطوري بين الجمل ، ولكن الدلالة سرعان ما تنكشف عن تركيب جملى تلتئم المعانى بمقتضاه حول

«التدقيق». انتقل سلم القيم لظفي «الكلم» على «الكيف» طغياناً، كان المال خاضعاً لها هو ذا سيد فوق العدل والإنسانية، بل ها هو ذا آلة آخر يُخذ من دون الله. الله يرحم: الذين يسلوا عرساً، وهويقو وأه يجل: «كلوا من طيبات ما رزقناكم» (١٦٠ سورة الأعراف)، وهو يرحم: فابن رجل الاقتصاد من رجل القضاء؟ ذلك يتسم من «الأمة» قمة الأخلاق، وهذا يزل في عهنا إلى درك المفاتيح، فهو الانشقاق والفرقة.

على هذا التناقض الحد يعيش البطل بعامة أيام الأسبوع، ومته يستمد توازنه، بتوزيع حياته على السواء بين الشخص العمومي والقرى المحسوسة.

### المقطع الثاني

يقع كله في حكم الاستثناء بـ «غير أنه»... وما كان يكون الاستثناء لولا بركة «الجمعة»، فباسمها يفتح المقطع: «وهذا كل جمعة، وباسمها ينتتم: «كل جمعة»، فتصليح بهالة من شق إجماعها، فالجمعة يوم من الأسبوع... دنيا من الممان، فهي يوم عطلة يتوقف فيه النشاط الرسمي، فيتضرع المرء لخصوصياته، ويوم عيد يحتفل به ككل الأعياد والمواسم الدينية بإقامة الموائد الفاخرة. ويوم نزهة يخرج فيه الناس إلى الطبيعة للتمتع بخضرتها وهوائها. ويوم رياضة ينتم فيه الجسد بلذة اللعب. وهو آخر أيام عبادة يصل فيه المؤمنون لربهم جماعاً. وليست جل هذا المقطع إلا نصيراً لمعان «الجمعة» ونحبسها ما. وهي ست جل: «عدة المائدة»، «مكان المائدة»، «والفاكهة»، «الرياضة»، «العابادة».

### الجملة الأولى: «عدة المائدة»

كان من المتوقع وقد انقطع البطل عن النشاط الرسمي إلى شؤونه الشخصية أن يتعطل فيه القاضي لفائدة «البخيل». والذي يحدث هو العكس، فيتأثر هذا اليوم المبارك ذهب الاقتصاد وجه السرف، وكف التمتع وحلت الشهوة، وقال الشقاق وكان الرفاق، فالتفت «البخيل» بالقاضي، والتأنت شخصية البطل متحدة بالمجموعة، متندجة في آدابها. في هذا اليوم الخاص يترك الشيخ عائدته فيحضر من الزمان الطعام المتناز ما يلقى من لحم إلى يعض، ومن زيتون إلى جبن، ومن ملح إلى أشنان. هي مائدة فاخرة، يعد بها نفسه ليكرهها بعد شدة الحرمان. وكان لا يأكل ولا يشرب إلا ما لا بد منه، فلذا لا بد له من «أربع بيضات». لانت قسوته فإباح الشهوة فتانس فينبذ، ولكنه لا عالة بلذخ... «بخيل».

فلذا كانت «أربع بيضات» تعيد الكثرة في «زيتونات» جمع قلة، ويقدر ما تذل وقطع لحمه، وقطع جبنه على التمدد، تعنى بالتجزئة صغر الحجم، أما «وجرتان» و«فرا» بالكلم و«غلطة بالكيف». لا يزال «البخيل» يقاوم ولكن «الجمعة» أقوى.

توجد بيننا الدولة على أساس دين غالب ولغة سائدة، ولا يتغير معنى الضمير في شيء ولو كان ضمير الجلالة... جلالة الخليفة الذي من قبله، وبواسطة إبراهيم، وقع تعيين الشيخ في خطة. ألا نزع كل دولة أنها تمثل مصلحة المجتمع العليا؟ ويماني هذا المجتمع غير القوي نزاعاً داخلها يفرق بين «البخلاء» و«بقية الفئات»، يبدو عرقياً وجوهراً، المال، عمارة مخالفة، وفلسفة متناقضة، ومتعلقات مضادة.

### الجملة الثانية:

نتيقن عن الأولى كالفرع عن الجذع في حياة الشجر، وتختص بالحاكم فتعطل خلاله إيجاباً وسلباً، وجملة وتفضيلاً. تبنت له أولاً صفة جامعة: استقامة أخلاقه في أداء وظيفته، فلا سبيل، بعد الفحص، إلى الطعن في عدالته، ثم تبنت له آخرها صفة جامعة: شدة التدقيق في بحث القضايا، وكثرة التحرى في الحكم. وبين الإثبات والإثبات تنفي عنه سائر الألفاظ التي تفسد أخلاق الحكام، ولا سيما «أقني» و«الرشاء» و«المهوى» - وليست التفتية بين الأسامين من قبيل الصدقة - فالبطل نظيف اليد، لا يخرجه مال يرمض حرصه على المال، نقي الضمير، لا يصدر في حكمه عن موله ولا حتى عن «خراسانيته»، انتهز قوماً ومذهبا اقتصادياً، إنه مثال القاضي العادل، وصورة من «الفاروق» يحكم بين الناس بالقسطن، وبوفهم حقوقهم في النفس والمال والعرض. وهو بهذه الصفات لا يتلصق في المجموعة فقط، بل يحسم أسى مثلها في القضاء كذلك. ولا مفسر لقضايا إلا أخية الحساب، وحسيه ربه قبل الخليفة، إذ لا قضاء في المجتمع الإسلامي قديماً إلا الشرع - مبدئياً - فما شكك «البخيل» في ذات الحاكم إلا التقوى، فظل للمال مفيداً بالدين، قيمة كمية خاضعة لقيم كيفية تنتهي قمة هرما إلى الإله.

### الجملة الثالثة:

#### «البخيل»

هي نوع آخر ينتق من نفس الجذع، وتوهم كاف التشبيه التي تصورها وكذلك بأنها في معنى الجملة الثانية، وهما الشيء ونقيضه، إذ تختص هذه الجملة - على عكس سابقتها - بـ «البخيل» فنحصى معانيه في أطناب، ومع التدرج من الكليات إلى الجزئيات، من مطلق «الإسك» إلى دقة الاقتصاد في المأكول والمشرب، فيحدث التفتيد في ذات البطل بين وجهيه: فهو في مجلسه قاض متورع يحكم بين الناس بالعدل، وفي بيته وب منتهج يسوس نفسه بالفرح، يؤذي الناس حقوقهم ويحرم جسده حقه الشرعي في التمتع فلا يربح له من القوت إلا ما لا بد منه - ك«العرف»<sup>(١)</sup> بأوروبا منذ قرن - لا يعطى عماله من الأجر إلا مقداراً ما يكفي لتجديد قواهم الإنتاجية. وتشبه هذا «البخيل» بالرأسمال من قبيل المطابقة لا على سبيل التقريب. ولا غاية من هذا القمع الشديد للإنسان في «البخيل» إلا



واحد، متمثلين بحكم الجماعة : وواحد الزين فإن المغبون لا محمود ولا مأجور، فيضائق في القول ويخلفان في المعنى ؛ إذ المغبون عند «البخيل» هو نفسه، وهو عند القاضي الملاك . ويأكل الشيخ «كل شيء معه وكل شيء أتى به» استيفاء التهم، فيجوز حد الشره إلى الفرد . ويتنهي الطعام فينظف أسنانه بالخلخال، ويديه بالأشنان، و النظافة من الإيمان، والبوص من الشيطان ؛ فهو على ما تقتضى تعاليم الدين وأداب الجماعة .

#### الجملة الخاصة : «الرياضة»

بعد إمتاع جسده برويق المكان وبأفخر الطعام يمتعه بلذة الحركة رياضة تسرح المقاصيل وتنشط الأعضاء من كسلها الأسبوعي، فتشتمى - وليته خب فيكون رائد «الجوروق» - شوطاً مقداره «مائة خطوة» . عدداً للجاحظ ولم يكن حاضراً ولكن حاضراً، ولكن «الراوى» فيه بكل شيء علم . أكرم الشيخ جسده بالغ الإكرام تعويضاً له عن طول القهر . ثم وقد أرضى ربه وأرضى الإنسان فاتفق مع الجماعة، ينام تحت الشجرة مرتاح إلى الال هنيئاً، كأنام عمر ذات يوم، فتمم أن تنف عنده رأسه كما وقف يبعوث قصير عند رأس «الفاروق» وردد : ولكلك عدلت فامنت فممت .

#### الجملة السادسة : «العبادة»

ثم عين «وقت الجمعة» ساعة صلاة الجماعة بالمسجد الجامع، وإليها ينتهي كل شيء : تنزع فيها الدنيا بالدين، وتختتم الحياة الشخصية بالوقوف العام، ويفنى الواحد في الكل . وينتهي الشيخ للمثل أمام ربه ويفتسل على الماء الجاري، تطهيراً لجسده من النجاسة، ولروحه من البوص الآخر، «وسخ الدنيا»<sup>(٩)</sup> . ويلتحن بالمسجد فيقف في صف الجماعة، واحداً منها، يركع وإياها في حركة واحدة، ويسجد خلفه، ويتنهل إليه شاكراً . . . وأخيراً : «وب أنعمت فزده» .

«هكذا كان دأبه كل جمعة» يخرج دورياً من الشظف إلى الرفاء، ومن الازدواج إلى الانسجام ؛ فكيف التردد بين الجماعة والقرعة، ويتحقق الاندماج في طلب الأمة .

وبين مقطعين يستأنف الإنسان فيعود التوسيه : وقال إبراهيم، والجاحظ هو الذى يخاطبنا من وراء حجاب، ولكن عبثاً بلبس القناع . على كل حال لم يردد الإنسان لزبد التوثيق، بل للتنية الأكيدة ؛ فهو كالجرس، يرن إنذاراً بحدث خارق يوشك أن يقع .

#### المقطع الثالث :

يبدأ بصيغة المفاجأة : «ويتا هو . . . إذ . . . » . ويتنهي بما يفيد المفاجأة : «لم يكن في حسابه» . الأولى مفاجأة «البخيل» بالرجل، والثانية مفاجأة الرجل «البخيل»، فيقع المقطع من

#### الجملة الثانية : «مكان المائدة»

يحمل الشيخ صرته ويخرج إلى الزهه كأنصار «البخيل» اليوم، ومضى وحده لا يرافقه أحد إلا «الراوى»، ينظر إليه من خلف وهو لا يراه، يريد بخلوته أن يستأثر بالوليمة دون شريك . صحيح أنه قد صار مع نفسه كريماً، ولكنه لم يبلغ أن صار يتكرم على غيره . وإذا كان القاضي لم يأكل أموال الناس فلماذا يطعمهم «البخيل» ماله ؟ فليسكوا عنه كما أمسك وقاضيه عنهم، فيكون إمسكك بإمسكك، وهو تبادل متكافئ . يشهد بصحته القاضي والبخيل كلاهما . ولابد للمائدة الفاتكة من مكان أتق يناسبها . وليس أتق من إطار الطبيعة في بساتين الكرخ : تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . وحساس بجمال الطبيعة هذا الشيخ الجاني، يضيف إلى لذة الطعام متعة المكان، لا سيما وهي . . . بجان . يعرف هذا «البخيل» بروحه الانتهازية كيف يستفيد من الفرص دون أن يكلفه ذلك دانقاً . ولكن القاضي بالمرصاد ؛ فيمنع أن يكلف ذلك صاحب البستان خسارة، بل لعله أبى أن يكون أخذ بلا عطاء، فأوجب على «البخيل» شكر الملاك حتى تستقيم المعاملة، فيأخذ «البخيل» من الملاك عطر البستان، ويعطيه عطر النشاء، فيكون هواء بهواء .

#### الجملة الثالثة : «المائدة»

في ذلك المكان الرائق ينصب الشيخ مائدته ويثقل عليها فإذا هو يقترن في أناقة الطرفاء، فيأكل «من هذا مرة ومن هذا مرة»، مزجاً رقيقاً بين الألوان، واستمرراً لطعمها . ويكون أبشاد ذوقه هذا المتشقف ؟ تأنسن ! تأنسن !

#### الجملة الرابعة : «الفاكهة»

ولا بد بعد الحامض والمالح من الحلو ؛ لا بد من «رطب» أو «عناب» بحسب الفصول، يتوج به الطعام . خرج الشيخ عن الشهوة إلى الشره فصار البذخ ترفاً . وهو لا يشتري هذه الفاكهة من السوق، فقد تكون يابسة أو مفسوشة، ولا يجملها معه في الصرة ؛ فربما قفد، بل يفتتها من شجرتها جنية رخصة . . . ورخصة ؛ إذ يكون قد اختصر الوسطاء وتكاليفهم الباهظة، فشماعه من المنتج إلى المستهلك . وهل أعرف بأسرار الاقتصاد من هذا «المتقصد» ؟ وهو لا يخلطها من الأشجار كما يطعم البخيل، بل يتناحها على ستة الله ورسوله كما يريد القاضي، فيرس إلى قيم البستان «وبدهم» . هان لديه المال هنا هو ذا بعد شدة الإمساك «ولقى به من الخافدة» . وتبدأ المساومة . . . فإذا أنشأ ثنائان : القاضي و«البخيل»، فيتظم الكلام أجزاء يترقان فيها ويختتمان . يقول القاضي علهراً : «إياك إياك أن تحابي» ؛ يفرض أن يضمن على حساب صاحب البستان، وسرعان ما يقب «البخيل» مستتركا : «ولكن تجرد في !» ، فيأبى أن يخسر لفائدة الملاك . ويرد القاضي و«البخيل» بصوت

## الجملة الثالثة : «حشة البخیل»

تتجل حیرتنا فی الفهم ویقی سوء الضامم قائلاً بین الشیخ و« ضیفه » ؛ بین «البخیل» و«المجموعه» . وسوء الضامم من اختلاف المنطق بین الرجلین ؛ فهما یتکلمان لغة واحدة ، ولا یتکلمان لغة واحدة . بلغ الاختلاف أقصاه ؛ انطلق من قاعدة و الاقتصاد ؛ فامتد عبر الاختلاف إلى اللغة ذاتها ، فاستند الحوار ولا حوار ، لانتهاء التواصل الحقیقی . یأیدر الشیخ فیفسر مندهشاً ، وإذا هو . . . یؤخر المستفهم عن عن موقع الصدارة ، تصبح الصیفة من لغة التخاطب لا من لغة الإنشاء . علامة أسلوبیة دقیقة توسوس الیناب و« واقعیة » القول المنقول ، لعلنا نصلق بأن إبراهیم قد أخلفها كما خرجت من فم الشیخ ودونها عه الجاحظ بلا تهلیل . هذا شكل السؤال ؛ أما مادته فمعان ؛ أولها تبدل هویه التكلم : « قریء ماذا ؟ » ، «هلم عافاك الله !» یا . . عافاك الله ؟ قالها و« الآخر » ، القاضی المتخلف بأداب الجماعة ولم یقلها هو ، « البخیل » ، المنشق عنها . وتحضرن دروس «السوریون» عن مسرحیة « راسین » ؛ « أندرومك » ، ووقوف الأستاذ طویلاً ، بعد كثير من النقاد ، على قوله مشهورة لـ « هرمیون » : « لو عزت إلى «أورست» وكان یحبها بقتل « بروس » وكانت تحبه ولكنه كان یحب « أندرومك » ولا یحبها . . . كما قال شاعرنا الجاهل الأعشى فی لایمته : « ودع هریرة » . ولما قضی أورست أرب « هرمیون » جاءها یشرها فصاحت فیه كالجنونة : « ومن قال لك ذلك ؟ » وطبب الأستاذ فی شرح معانی القولة ، مستدلاً بها على ازدواج شخصیة القائلة ؛ فالتی حرصت على القتل غیر التی تلحج علیه سانخطة . وهل من فرق بین صریحة « هرمیون » وزعقة شیخنا إلا أن الأولى فی مقام المسألة والثانیة فی مقام الملهاء ؛ وقد تحدث نقاد فرنسا كثيراً - ولهم الحق - عن عبقریة « راسین » فی تصویر أصواء النفوس ؛ ومن حقنا أن نتحدث قليلاً عن عبقریة الجاحظ فی ذلك ؛ فلنا من تراثنا الأبی كنز من النصوص لم نعرف فقط کیف نجد لها القراءة ؛ ولكن تقدم نام ونقدنا لا يزال مثلنا فی طریق النمو . وكما لم یفهم « أورست » المسکین أن التی تصرخ فیه لیست هی التی كانت تسلم یده للقتل ؛ كذلك لم یفهم « الضیف » المفروق أن الذی یصد عن الطعام لیس هو الذی كان قد دعاه إلیه . ذلك قد اخفی ، وحضر « البخیل » أشد ما یكون لجابة لیجادله بمنطق « الاقتصاد » لا بمنطق الكرم . وقلیل الأدب هذا « الضیف » التخیل - یجیب بقراعة : « أرید أن أتغذى » . من سوء حظ الخراسانی أن لوقتته الصدة فی ذلك اليوم على طقیل وقیم ؛ أعنى الجاحظ ابتلاء بضده حتى تتم المقابلة بین البخیل والطمع ، فتجلب حقائق النفوس فی أبلغ مظاهرها ؛ وبضدها تبرز الأشياء . لا یضاهی الجاحظ فی تمطیع الأشخاص واصطناع المواقف التمزجیة بقلیل من اللفظ وكثیر من التریكیز ؛ لأنه فی فنه مقصد كالخیل فی ماله . ویفسر الرجل بحشمة السافر حیه « البخیل » على ماله فیهجم علیه

أدناه إلى أقصاه فی دائرة معنی واحد تتغلق علیه ، ویشتد فی خس جل : الدعوة ، الصد ، حشة و«البخیل» ، إلقاء القاضی ، حشة الرجل .

## الجملة الأولى : «الدعوة»

فی يوم من أيام الجمعة یاغت الشیخ وهو على المائدة برجل یمر . . . فیاغتنا بسلوكه . أجل تحدث هذه المعیة العارضة توتراً فی الموقف بقدر ما نعلم من حرص الشیخ فی ذلك اليوم على وحدته ، إثارة لنفسه طیلب الماکل ، فنخشى من تكهوب الجو أن یکدر علیه صفو انسجامه . لحظة وجیزة من الإشارة (السبس) ویبادر الرجل بتحیه الإسلام فیرد علیه الشیخ بمثلها ، فتفرج الأزمة دون أن تنفی أسبابها . لاشك فی أن صاحبنا على أدب جم ، وإنما هو سلام بسلام ، مجرد تبادل لعیارات الجمالة لا یعدو الكلام ، ولا یس جوهر الأشياء . ولكننا لا نلیک أن تنفس الصعدة ؛ إذ سرعان ما یرف الشیخ بالتحیه دعوة بعضدها دعاه :

«هلم عافاك الله !» . . . هزته الأریجیة ، وما هو ذا یمرد بالطعام على غیره ، بعد أن صار یكرم به نفسه . وما إن مائدته الخاصة تغلب إلى مائدة ، فیبلغ منتهى تطوره . لم یبق من « الاقتصاد » شیء ، وحسب الأثرة زالت ، ووصلت شخصیته إلى تمام الانسجام ؛ فهو على المائدة كما هو فی مجلس القضاء واحد ، وفی القعة من أخلاق المجموعه .

## الجملة الثانیة : «الصد»

ولا یكاد الشیخ یاغت بالدعوة حتى فاجأنا بالصد ؛ ما إن تحولت عبارة الجمالة إلى حركة هدفة ، وتحضر الرجل لیقفز إلیه عبر الحاجز المائی . . وما عاد إبراهیم « الراوی » یذكر « هر » هو أم « جدول » . « تسبان » یسجله عه الجاحظ بكل أمانة ، عسى أن یومز بحقیقة الأحداث : فهل یُسی ما لم یكن ؟ وتأتى بعد « هلم » ، « مكانك » ، أمراً عسكرياً بعد كیاسة الدعوة . فیتوتر الموقف من جدید ، وتعود الإشارة فتتوقع أعف الانفجار . فینطق الشیخ بلفظ الحکمة : « أی الجملة من عصل الشیطان » . إنه لأدیب عارف بمواعظ أمته ، وإنسان غیر نصوح ، فتخف الأزمة ولا تنفجر ثاماً ؛ فمزال هناك شك . فیه النصح بالتریث ؛ خاف على الرجل إن قصرت قزته أن یقع فی التبر فیقرق ؟ أم خاف من إن هی طالت أن یقع على مائدته و« فیرقتها » ؟ مهما یكن فد فی التأن السلامة ؛ سلامة هذا أو ذلك . بهذا الاشتراك فی المعنی یظل الموقف معلقاً بتدوم الإشارة . انصاع الرجل للأمر قوقف ، وهب الشیخ « فاقبل علیه » : انقلبت الحركة واتمكت الأدوار . كان استقدمه وإذا هو الآن یتقدم إلیه . ولم یسار نحوه ؟ لیمده له يد للمونة أم لیجعل ینه وین المائدة مسافة ؟ یزاد الموقف اشتیابها فیقی متراجحاً بین معنین ویقی الفهم حائراً بین تؤولیین .

يخرج علينا فضلاً كبيراً ، فيسقط القاضي للغيرم ما ادعى من حق في طعم الشيخ ، ويطلب بما للمشيخ عليه من دين معنى ، شكراً له على تفضله بالدعوة ، فيكون « هيتاً » بـ « هلم ! » ، وأدب بأدب .

« سلماني » هذا الحكم . وأين منه أحكام « أزدك » قاضي « بريست » في « دائرة الطباير القوقازية » ؟ ودافع الحجة للمخس للترجيح ، إلا أن في أصل منطق عياً . فقد استند القاضي في فصل هذا النزاع الأدنى إلى فئة المعاملات التجارية ، فحول القضية الأخلاقية إلى صفة مالية ، وقدر علاقات الكيف بمقياس الكم . فما الذي أصابه ، وقد عهدته ، « حياً جداً » ، فجعله بطل في طبيعة القضية ؟ وكيف جاز له ، وهو « المصحح » المتز عن « المحوى » أن يتناق مع خراسانيته فـ « يتكى على الحافى »<sup>(٧)</sup> ، فيخرج من مذهب إلى مذهب ، التمساً للحل الفقهي ، وعكس وهو في بغداد بـ « آيين » الفرس لا بأداب العرب . وما بال هذا « البعيد عن الفساد ومن الرشا » يشري في هذا الوقت للبال فيفضي له ضد المصروف ؟ أين عدلك ؟ ذهب منه ضميره ولم تبق إلا معرفته بحيل الفقه ، ومهارته المهنية في الاستنباط والاستدلال . لم يعد قاضياً ، بل صار مستشاراً قانونياً في خدمة رجل المال ، بل عماماً يدافع له عن مصالحه ، بل غاب مرة أخرى فظاف في « البخيل » ، وأعبد له عضواً - وتلتم شخصية البطل من جديد بعد ازواجها - إلا أنه التزم على القطيعة مع آداب المجموعة ، وهي منهى فرقة عنها .

الجملة الخالصة : « دهشة الرجل » .

ونفاجا الرجل بمنطق « البخيل » بقدر ما فوجئ « البخيل » بمنطقه . دهشة دهشة : إذ ورد عليه شيء « لم يكن في حاسبه » . والكلام على المجاز : وإلا فالرجل ، على الحقيقة ، لا يصرف الحساب كنيا لا يصرف آداب الميرب ولا « آيين » الفرس . وكيف كان هذا الجهول يتوقع أن يفوز في المجادلة على ذلك الذي دماغه « كميوتو » ، يحسب ويحسب ويحسب ، ويعيد الحساب . ذلك الذي ، مع أصحابه ، يكيل بالقطرة ويوزن بالحية ، فيقتصد في زنته المرمية ، وفي صمم القلادة ، وفي تارة الأضحية يدينغ به الزندور ، وفي التعل إذا ليه ، فيمشي على قدم على المقدمة وتارة على العقب ، وفي القميص لا يزال يرقعه ويريق الفتق وفتق الفتق ، حتى صار القميص الرقاق . وإن سمحت له نفسه أن يفرط فني « صرف ما بين المرميين » ، البرد والحر . وإذا بادل منه كوزاً من ماء مزملة يكون من ماء جيبها . . . و . . . وضع الدرهم على الدرهم يكون ما لا ، و « فليس مع فليس يوليوكديس » كما قال « إسماعيل » سهيل بن هارون ، وكان « بنكاليا » قبل الألوان ، بالصفية لا بالأمسة ، وكذا تردد اليوم إعلانات بنوكنا . وهي أبجدية تراكم المال بل تراكم رأس المال . وهل غريم الشيخ أن يتعلم من الآن علم الحساب ، وأن يضيف إليه الماضيات الحديثة ! حتى يكون من أبناء العصر ؟

« البخيل » بالأسئلة تبدأ قصيرة ثم يطول نفسها تدريجاً ، صعداً في سلم الاستنكار ، وتستهلك من أدوات الاستفهام أكثرها : لماذا . . . وكيف . . . ومن . . . ؟ تسييراً عن دهشة العميقة من منطق الرجل ، وعن إسمانه في عالجته بمنطقه الخاص ، منطق المال : « ما جمعت بعقولكم ثأفرت بعتولكم » - كما قال أخ له في المذهب . ويكشف للاتساق في الكلام عن اختلاف عميق بين عقليتين إحداهما تبيع المال بعنوان الضيافة والأخرى تحرمه باسم الصلاح . تضاد كل بين نظامين في الفهم ، وسلمين من القيم ، محوره المال من أين يكسب ، وفي أي الوجوه يصرف . ولا سبيل إلى التوفيق ، وإلما هو الصراع يجري صارماً بين الفكرة والفكرة ، واللظة واللظة . وغاية هذا الصراع حكم المجتمع وسياسة اقتصاده . و « الإخلاء » أهل عقل ، إلى شدة عارضة ، وخيرة كبيرة في الجدل والمناظرة ؛ وليس « الضيف » البليد يتد . فينط مرة أخرى في الذي يناقشه فيجب القاضي ولا يرد على « البخيل » ، ويجب بحسبه تدول - ليداهتها - قاطعة : « أو ليس قد دعوتني ؟ » . أمثل هذه الحجة الواهية يريد أن يفتح هذا الذي سيؤله الأول رفض الماكلة وله على ذلك ألف بيعة فقهية ، وأقلها ما استظهر به صاحب له آخر في المذهب ستل « لم تأكل وحدك ؟ » ، فقال : « ليس عليّ في هذا الموضوع مسألة ، وإلما المسألة هو من أكل مع الجماعة ، لأن ذلك هو التكلف . وأكل وحدي هو الأصل ، وأكل مع غيري زينة في الأصل » . هكذا يكون الاستدلال ولا فلا ! ليس بكفه هذا الطفيل النهم . أدخل بشارته « البخيل » حتى انفجر : « وويلك ! » ، وصفه بما يستحق من التمثول : « لو طفت أنتك هكذا أحمق . . . » - يسب خصمه رداً على سبة صاحب الجاسط المجهول له : « ما هذا الغباء الشديد ؟ » . فليها الذي وأجها الذي وأجها الحق وأجها البطل ؟ لا بد من حكم يحكم بينهما . وريثاً يحضر القاضي يكمل « البخيل » جملة فيقول : « ملوعدت عليك السلام » ، ولا يقول « مادعوئك » . مرة أخرى ليس هو الذي دعا ، وإلا كان بلوره أحمق ، وهو لا عمالة أحمق ، إذ « ظن » بالرجل من المنطق غير ما سمع ، فيكون غيابه بغياب . ولكن لا يجوز أن تسبق حكم القاضي ، وبعد حين تعقد الجلسة .

الجملة الرابعة : « وفاة القاضي »

ويعود القاضي بعد غيبته فيجلس للإلقاء ، يشخص الأحوال بأدق تفاصيلها على ما تستوجب لغة القانون : « إذا كنت أبنا المجلس وأنت المار . . . » ، « فإن كنت لا أكل شيئا . . . » ، « إن كنت أكل . . . » . وبين لكل حالة حكمها ، فيفضي في الحالة الأولى بمصحة المعاملة ، حيث إن المدفوع على قدر المقرض : « كلام بكلام » . وفي الحالة الثانية يقضي بطلان المعاملة ، للتفاوت الجفيف بين الأخذ والعطاء : « كلام ضعل ، وقول يأكل » . من غير المقرر أن يأخذ غريم الشيخ منه شيئين : دهره كيسة وأكله شهية بلا شيء ، فهذه من الأغنياء وليس من الإنصاف ، ويزيد « البخيل » - مزكياً - و . . .

عنها ، قطعية بقطعية ، ولكنها فصلت بكثرة عما انفصل ، فعمقت فرقتها .

#### الجملة الثانية : « التعقيب »

لم ترق « البخل » صبيحة حكم المجموعة عليه فكانها تغيبه من السلام ولا تنفيه من الطعام ، فقطعت عنها من جهة الصلة « المجانية » ، وتقدم إليها من جهة الصلة الباطنة ، فيطالب « قاضي » بالتعقيب فلذا هو يكسب صبيحة الحكم السابق فيبقى على واجب السلام ، إن هو إلا كلمة تقال للمجاملة ، وتحافظ له على علاقته العامة بالناس ، ويخلف كلفة الطعام صيانة لخاله الخاص من « الثقة المزعومة » . وتوسط في الحكم ، ففرق بين حق للمجموعة وحق « البخل » ، و « أنصف نفسه شطرين : شطرا لها عليه وشطرا له عليها ، فيكون أين به « آداب » . وهكذا يظل شيخنا البطل في منزلة بين المنزلتين : داخل الأمة وخارجها ، ومتصلا ومتفصلا ، جدلية بين الجماعة والفرقة .

ويتزل الستار . نعم أما كنا نشاهد في هذين المقطعين فضلا تمثيلا من امتنع الفصول ؟ وإنه ليشهد للجاحظ بقدرة صبيحة على تدبير الحوار حتى ينطق النفوس بجواهر معانيها ، ويشخص القضية بشئ أبعادها . مفروغ من أن العرب قد بدأها لم يعرفوا المسرح في حدوده المقتدة ، هل أننا نجد في كتاب الجاحظ من المواقف الكلامية وأنواع المجادلات ، بل من « الطرادات » أو « الإطاردات » - ولم لا ؟ كرسالة الكندي ، أو وصية خالويه ، ما يتحى إلى صميم النزوع . وقد نه طه الحاجري إلى ذلك بما يكفى من الكلام في تقديمه لكتاب البخل . وقد قارنا سابقا بين الجاحظ وراسين ، و « حان أن نقارنه بين وبين « مولير » ، فما أكثر ما سمعنا أن « مولير » يمتاز بجمع هنات البطل في شخص نموذجي واحد . صحيح أن الجاحظ أبهى البخل مفرقا بين عشرات الأشخاص وفي عشرات القطع ، ولم يخلق مثل « أرباجون » . ولكن إن رجع الأدب مع بخل « مولير » جمال التنسيق بالصورة المؤلفة ، والشكل النظامي ، فإنه ينتم مع بخله الجاحظ لسنة « القوض » بالتنوع المحارق في الصور والفنون من شيخنا هذا إلى أي الزمائل فلاناعطية والشورى . ومن الخير إلى التذرة إلى الرسالة والوصية . فهي ملحمة البخله ببطله الجماعي ، يحكيها الجاحظ بكل الأشكال قفزا فوق الحدود الفاصلة بين الأنواع ؛ وقد صار من أسس الرواية الحديثة ؛ للزج بين الفنون في وحدة الكتابة الأدبية . وهل ضحكة مولير الكيكية : « ذلك المرح الضحك الشجي العميق » كما يقول « موس » أبعد غورا من ضحكة الجاحظ الضحكة ، وهو القائل في مقدمة الكتاب : « ومتى أريد بالمرح النفع ، وبالضحك الشيء الذي له جعل الضحك ، صار المرح جدا والضحك وقارا » . فلنا من الجاحظ سنة عريقة رفيعة في النقد الساخر ، كننا في أجنا الرسمى اليوم ، وبدعوى أزمنا ، تقتلها تحت قناطر مقنطرة من الجد القائل ، لولا « مثقال » « إميل حبيبي » ، تنسج فيه الضحكة من حق المأساة نقيا للمأساة وسخرية بأنفسنا حتى تتجاوز أنفسنا .

عصره طبعاً . ودونه في ذلك مقالة ابن حنبل لأبي حيان التوحيدي<sup>(٣)</sup> : « إن كتابة الحساب أمتع وأفضل وأعلى بالملك ، والسلطان إليه أوسع ، وهو با أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتعريب ، فلذا الكتابة الأولى جد والأخرى هزل ... وبعد تلك صناعة معروفة للبدا ، موصولة الغاية ، حاضرة الجدوى ، سريفة للتفقه ؛ والبلاغة زخرفة وحيلة ، وهي شبيهة بالسراب ، كما أن الأخرى شبيهة بالله .. وبعد فمصالح أحوال العامة والخاصة معلقة بالحساب ، على هذه الجدلية والوتيرة يجري الصغار والكبار ، والمالية والسفلة ؛ وما زال أهل الحزم والتجارب يمشون أولادهم ومن هم به عناية على تعلم الحساب ويقولون لهم : هو سلة الخبز ... الخ ... وعلى هذا الرجل وهو يتعلم الحساب أن يتعلم لا عمالة بحكمة « رابيل » : « وفي العلم بلا ضمير خراب الروح ، وفي المال بلا أدب (بالملمين) خراب الإنسان » . ودونه في ذلك رد أبي حيان على مقالة ابن عبيد<sup>(٤)</sup> : « وأما قولك إحدى الصانعين هزل والأخرى جد فيسما ما سولت نفسك على البلاغة ، وهي الجبد ، وهي الجماعة لشمرات العقل ، لأنها تحق الحق وتبطل الباطل ، على ما يجب أن يكون الأمر عليه . ثم تحقيق الباطل وإبطال الحق لأغراض تختلف ، وأغراض تأتلف ، وأمر لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها من خير وشر ، وإيذاء وإذعان ، وطاعة وعصيان ، وعدل وعدول ، وكفر وإيمان . والحاجة تدعو إلى صانع البلاغة ، وواضع الحكمة ، وصاحب البيان والمخاطبة ، وهذا حد العقل ، والأخر حد العمل » . ولم يعرف أبو حيان المسكين الحساب فعاش ومات فقيرا ، وخلف لنا من عقله ولسانه ثروة لا تقف من الأدب والبلاغة . هكذا في القراءة تتحور النصوص بتداعي معانيها ، فيسبح بنا الاستطراد ، « جاحظيا » ، في لا نهاية النص الأكبر .

#### المقطع الرابع :

فيه نكتة النهاية حارة على ما يجب أن تكون عليه الملحة في النادرة . وهو جفانان تجاوبان ، فستدرك الثانية على ما أثبت الأولى : « الاستئناف » و « التعقيب » .

#### الجملة الأولى : « الاستئناف »

أخذ الرجل بعد دهشته يشهر به « البخل » في « تلك الناحية » حتى « شهر بذلك » ، فجعل الحدث الخاص قضية عامة ، رفعها على سبيل الاستئناف إلى « عكمة » الجماعة ، وهي الـ « نحن » المعنى به « أعفينا » ، فاستندت إلى قانون أخلاقها ، وعلى لسان قاضيها ، صوت الرأي العام ، وهو للدلول عليه به « هو » ، للجهول في « قيل » ، تنقضت الحكم الأول وقضت على « البخل » ، « بالثي » : « قد أفضيناك من السلام وتكلف الرد » ، تكفى بالدعوة والإنجاز . من هنا تبدأ آدابها ، وإلى هناك تنتهى . أما وقد تحمل « البخل » من عواقبها (الطعام) فقد حق لها أن تحمله من فروغها (السلام) ؛ لأن آدابها شيء متماسك يقبل كله أو يرفض كله . فاقصت « البخل »

## الهوامش

- (١) هكذا يصفه الجاحظ ، نقلا عن طه الحاجري : كتاب الجحلاء ، تعليقات وشروح ص ٢٨٩ وص ٢٩٠ .
- (٢) بالقهوم القصص الحديث .
- (٣) بللمع الحديث .
- (٤) وهو الإسم الذي يطلق في تونس على رب المؤسسة الصناعية .
- (٥) كناية عن المال في تونس .
- (٦) عبارة فقهية أصبحت مثلا سائرا في تونس ، وتعني عدول القاضى في الحكم عن شدة المذهب المالكي إلى مرونة المذهب الحنفى .
- (٧) أبو حيان التوحيدي : « الإمتاع والمؤانسة » - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثالثة - القاهرة سنة ١٩٥٨ ، ص ٩٦ ، ص ٩٧ .
- (٨) المصدر السابق ص : ١٠١ .

من محاور الأعداد القادمة

من مجلة « فصول »

● الأدب والفنون

من محاور الأعداد القادمة

من مجلة « فصول »

● الأيديولوجيا والنقد الأدبي

مصري عبد الحميد حنورة

## نجيب محفوظ مبدعاً - الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية «قلب الليل»

ملقمة :

ليست بنا حاجة إلى التذليل على حقيقة أن نجيب محفوظ كاتب مبدع ؛ فلقد حصل الرجل على اعتراف القراء والنقاد والكتاب أيضاً ، سواء في مصر أو في العالم العربي أو في العالم الغربي والشرقي . ومن ثم فإن البحث عن دلائل أو شواهد تؤكد إبداعية هذا الكاتب لم تعد هناك حاجة إليه . ومن المقيّد الآن محاولة استكشاف خصائص هذا العالم الإبداعي الذي خلقه لنا الكاتب ، واستقصاء خصائص مبدعته نفسه ، عسى أن يكون ذلك مفيداً لمن يريد أن يكون مبدعاً ، أو تتبع رحلة هذا المبدع وهو يقطع فيافي المجهول بحثاً عن معنى ، أو استجلاء لدلالة ، أو تركيباً لجزئيات مبشرة ، أو اندفاعاً وراء لؤلؤة خبيثة لا يصل إليها إلا من يقدم بين يديها أغل ما يمكن أن يقدم ثمنها للمؤلؤة عزيزة المثال .

ونقول إن عالم نجيب محفوظ متسع الجوانب فسيح الأرجاء ، كما أن شخصيته ( وما يتعلق منها على وجه الخصوص بسلوكه الإبداعي ) على درجة من الخصوصية والثراء بما يفرى ببذل الجهد للاقترب من أوجهها ذات التأثير المباشر على مسار العملية الإبداعية لديه . وهذا الأمر هو الذي يجعل للحديث الذي يقترب من نجيب محفوظ مبدعاً مشروعيته ووجاهته . ولكن ربما كان من اللائق - قبل الاقتراب من نجيب محفوظ مبدعاً - أن نحدد ماذا نقصد بالإبداع على وجه التحديد في هذه الدراسة .

الإبداع ليس مجرد كلمة نطلقها على شخص أو فعل أو على منتج لنصف بها هذا الشخص أو هذا المنتج ؛ إذ الإبداع أعقد من ذلك ، وأكثر تركيماً ، وأشدّ عمقاً . وهو - كما أشرنا إلى ذلك في أكثر من دراسة سابقة - له أبعاد متعددة ، وخصائص متنوعة ، كما أنه يمكن أن يكون رحلة بقطعهما المبدع ، سواء على مدى عمره كله ، أو وهو يلزاه الإعداد والإنجاز لعمل من الأعمال الفنية أو العلمية أو غير ذلك من أعمال ( حنورة ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٧٠ ) .

وسوف نلاحظ أن الأبعاد التي تدخل في التأثير على فعل الإبداع ، والتي سبق أن قمنا باستعراض خصائصها في أكثر من دراسة سابقة ، هي أبعاد معرفية ووجدانية وتشكيلية جمالية واجتماعية ثقافية ( فضلاً عن الخصائص الفسيولوجية للإنسان المبدع ) . ولكن ما العلاقة بين هذه الأبعاد ؟ وكيف تتفاعل فيما بينها لتنتج في النهاية هذا العمل الإبداعي أو ذاك ؟ هذا ما يفسره لنا مفهوم الأساس النفسي للفعال .

ليست إلا ميوتا عشتا فيها زمنا ، بل يجيل إلينا أننا لم نبرحها قط ، ونصعب كيف أمكن لهذا الكاتب أن يعلم عنا ما نلعلم ، وكيف زار برعنا القديمة نفسها التي نسينا أننا عشتا فيها يوما . وهذا وداعنا إلى محاولة الاقتراب من هذه المملكة ، في محاولة للكشف عن إحدى خصائص السلوك الإبداعي عند نجيب محفوظ ، ألا وهي خاصية الأصالة ؛ تلك الخاصية التي تمثل موقفا بارزا على امتداد البعد المرقى من وحدة الأساس النفسي الفعالم الذي سبقت الإشارة إليه . فلتقرب مما قليلا من هذه الخاصية ، بقدر ما تكشف عن نفسها في رواية « قلب الليل » .

#### الأصالة وإعجاز الإعجاز في قلب الليل :

لنتق مبدئيا على أن نجيب محفوظ مفكر قبل أن يكون فنانا ؛ وأنه لا يكتب أساسا بحثا من قيم جمالية ، أو استعراضا لأساليب بلاغية ، وإن كان هذا يتم دون عمد منه . كذلك فهو لا يهتم في المقام الأول بأن يقدم تطورا لتكنيك في ، حيث إن كل ذلك خارج عن دائرة اهتمام هذا المبدع ؛ فشاغله الأساسي هو قضايا مجتمعه ومهم الإنسان ؛ أي أنه - وفقا لظهورنا - يغلب عليه الجانب المرقى ؛ ومن ثم فإن المائد الإبداعي غالبا ما يجعل مضمونا فلسفيا . وهو يحاول - من خلال أعماله الإبداعية - أن يطرح علينا قضية ويدعونا إلى أن نعيش معه رحلة البحث عن إجابة عن سؤال هذه القضية ؛ أي أن الكاتب يعمل من خلال وسيط مرقى أقرب إلى تجريدات الرياضة وقضايا المنطق ، لا تزيد فيه ولا نقصان . وتكمن براعة الكاتب في أنه يصعب هذا كله في إطار في أخذ ، يحطم أسلحة مقاومة ، ويعبر فوق بعض القصور العقل لدى بعضنا بحيث يفيرنا ، فنجد أنفسنا وقد عاقتنا العمل على الرغم مما فيه من تفلسف وتعاطيان على الرغم مما لطعمه من مذاق غريب . وهنا تكمن براعة خاصة إعجاز الإعجاز التي هي جوهر خاصية الأصالة عند نجيب محفوظ .

#### الأصالة وإعجاز الإعجاز :

العمل الفني حين يبدأ لا يبدأ واضحا بكل أبعاده وتفصيلاته في ذهن المبدع ؛ فليس كل ما يخرج من قلمه يكون جاهزا في ذهنه منذ البداية ، ولو أمكن العثور على وسيلة ترصد بها مقدمات تشكك هذا المبدع كما توجد داخل عقله لوجدنا أن الصورة التي تحصل عليها ليست مطابقة تماما مع ما أفترزه الكاتب وتحقق على الورق بعد ذلك في عمل في ؛ فمن بين فيض لا أول له ولا آخر من التهويعات والأخيلة والصور والأفكار ... الخ نجد أن ما تحقق في الواقع على الورق أقل من القليل .

وحين يتمكن المبدع من اختصار المقدمات المطلوبة ، والتفصيلات الكثيرة التي يقدم بها بين يدي عمله لكي يتمكن من خلاصا من الاقتراب من موضوعه ، أو لاستحضار المحيط الاساسي - حين يوفق إلى اختصار كل هذا الحشد المائل من

#### الأساس النفسي الفعالم لدى المبدع هو محور العملية الإبداعية :

في اعتقادنا أن محور العملية الإبداعية هو المبدع نفسه ، وما يتفاعل داخله من خصائص ومقومات وإمكانات . صحيح أن هذا المبدع ولد في بيئة معينة ، وورث عن ذويه خصائص بعينها ، وتشرب من المجتمع قبا ومبادئ وعادات خاصة بهذا المجتمع الذي نشأ فيه ، كما أن التدريبات التي يتلقاها هي كذلك ذات ملامح اجتماعية ... الخ ، إلا أن كل ذلك ينصهر في النهاية في بوتقة هذا المبدع ، ويخضع - إلى حد كبير - لإرادته ومعارضاته ، ومن ثم فإن المبدع يصير مسئولا مستقلة مباشرة عن كل ما يصدر عنه من نتائج ، خصوصا إذا ما كان لتلجه وجهه إبداعي .

وليس ثمة مبالغة منا في هذا القول ، خصوصا إذا ما أخذنا في الحسبان أن هناك من يربط ربطا مباشرا بين الإبداع والحرية من ناحية ، وبين فعل الإبداع والوعي الكامل لدى المبدع من ناحية أخرى ، وإعجاز أقول : إن هناك إجماعا على وجود علاقة وثيقة بين وعي المبدع المتشور وسلوكه الإبداعي ( Barron, 1968 عيسى ١٩٧٩ ) .

وإذا نظرنا إلى السلوك الإبداعي المتكامل ، ذي الوحدة المتفاعلة غير المنجز - إذا نظرنا إليه نظرة ميكروسكوبية فلننا سوف نميز فيه على كل بعد من الأبعاد الأربعة الأساسية هذه وحدات صغرى تشكل في مجموعها طبيعة هذا البعد أو ذاك .

والمحاولة الأساسية في السلوك الإبداعي ، بل في جميع أنواع السلوك ، هي أبعاد توجد بوصفها إمكانات للقد منذ بداية عصره ، وتظل تتطور معه من طور إلى طور ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، إلى أن يتقن نوعا ما من أنواع الأداء الإبداعي . ومن نقطة هذا الإقناع يبدأ التركيز على امتلاك مساحة من ملكة الإبداع ، يسيطر عليها ، ويؤسس فيها رعيته ، ويخاطب منها أولئك الذين يحاول استمالتهم ليكونوا ضيوفا أو رعايا أو حلفاء لهذه المملكة ، وحين يحكم المبدع سيطرته على ملكته ، فإنه يكون قد مر بمرحلة من الكفاح والممانعة والسقوط والارتضاع ، ولكنه دائما ملك مهدد ؛ لأن الرعايا دائما بحاجة إلى ملك جسور يرتاد بهم أفقا جديدة ، ويأثمهم بالجنيد والتير ، ولا همجروه إلى ملك آخر ، فيكون هذا المجرهيا في السقوط الدراسي للمبدع الذي لا يوفق في المحافظة على ولاه ورعاياه .

#### نجيب محفوظ وملكة الإبداع :

نجيب محفوظ كاتب جسور ، دائما يرتاد بنا مهجور الأفاق . وأبرز مثال على ذلك ما قلنا إليه في روايته الأخيرة « رحلات ابن فوطلة » . وعلى الرغم من أن الأفاق التي يقودنا إليها نجيب محفوظ أفاق مهجورة ، أو قل إنها أفاق جديدة ، فلننا - لدعشتنا - نلجأ حين نقاد إليها ، أنها ليست أفقا غريبة ، وأنها

## نموذج تطبيقي : رواية « قلب الليل » :

أصدر نجيب محفوظ هذه الرواية سنة ١٩٧٥ ، وهي تقع في حوالي ٢٧ ألف كلمة ، ومن ثم فمن الممكن أن نسميها قصة طويلة قصيرة ، أو رواية قصيرة . وعلى الرغم من قصرها فإنها تخلق بنا في أفق شاسع ، وتغوص بنا إلى أعماق سحيقة .

وبخلاصة القصة أنها ترسم بنوع من التكثيف والإحاطة شخصية شخص متمرد طيب ، واحد من الملايين الذين يعيشون مأساة الاغتراب في هذا العصر ، يعمل بين جنبيه قلباً لا يتفك عن النفي ، وعقلاً لا يتوقف عن التفكير . إنه شخصية لا تتفتح بما هو قائم ، وتتطلع دائماً إلى عبور اللحظة الراهنة . الماضي لا يجمه ، وإن كان ما يحدث له هو معطيات هذا الماضي ، غير أنه يترك هذا الماضي وراء ظهره وينظر إلى أمام ، وله منظره الخاص في التعامل مع وقائع الحياة ، ذلك المنطق المرن الذي يلائم ما يرغب إسكانه فيه من تهاوؤ .

وعلى الرغم مما أصاب « جعفر الراوى » ، بطل القصة ، من كوارث ، وما تعرض له من أهوال ، فإنه كان دائماً قافزاً فوق الأسوار ، متحرراً خارج الحدود ، صلياً لا يلين أمام خوف ، غير هيب أمام المخاطر ، لا يراقب حياً في الراحة ، أو طمعاً في الاستفراغ .

تحكى القصة عن شخص وجد نفسه بلا أب ولا أم ، فأباً تزوج برغم أنف أبيه من امرأة بلا حيية ، ولا أسرة لها ، فطرده أبوه ( جد جعفر الراوى ) ، وبعد مدة مات الأب ( والد جعفر ) ثم ماتت أيضاً أمه ، وبقي جعفر بلا أم وبلا أب . ولكن جده يضمه إليه ، ويحاول أن يصوغه على هواه . ويحاول الولد ، الذي كان قد تشبع بجو العلم والأسطورة والتهميم ، قبل أن يلحق بجده . يحاول أن يتكيف مع جده ومع رغباته ، ولكنه حين يصل إلى مرحلة البلوغ يجد نفسه في مثل موقف أبيه ، يترك جده وثرأه وما يحيط به نفسه من طفوس ، ليتزوج بنتاً عجيبة بلا حيية ، تنسحب إلى طائفة النجر ، فينتجب منها طفلاً ، ولكنها بعد مدة تملة فتهمجه وترتكه . لكن الطفل لا يمان كثيراً ، حيث إنه كان قد بدأ يعمل صيياً في جوقة اللغاة ، وإن كان بلا موهبة . وفي إحدى الحفلات متجيب به سيدة ثرية تفضيحه وتزوجه . عند ذاك يبدأ حياة جديدة : يتعلم ، ويحصل على شهادة الحقوق ، ويفتح مكتباً للمحاماة . عند ذلك يبدأ يتخربط أو يتورط في الاحتمامات العامة ، فكرية كانت أو سياسية ، ويصل به الحال إلى أن يؤلف نظرية جديدة في تعاملات الحياة لا تعجب أحداً من أصدقائه الشباب ، كان هو يكره بعشر سنوات . وتبلغه أقواله عن إعجاب زوجته بهذا الصديق ، وليس هو نفسه بشيء من هذا . وفي إحدى نوبات الجدال يقتل جعفر الراوى صديقه ، ويدخل السجن ليقتضى عقوبة السجن المؤبد ، ويخرج ليحكمي قصته لموظف الوقت ، الذي ذهب إليه يطلب مساعدته في

الأفكار الجزئية والتفصيلات الثائرة ، فإننا سوف نجد أنفسنا أمام كاتب مقتدر ، لديه الجرأة على تخليص عمله عما لا يجمعه ، غير أسف على اللحظات التي ضيعها في البحث والتجريب وإثبات الأفكار وطرح القضايا . وجزء كبير مما يحذفه الكاتب - سواء حذفه من فكره قبل أن يسجله ، أو حذفه من الورق بعد أن سجله - جزء كبير من هذا المحفوظ ، كان من الممكن أن يقود - خطأ - إلى طريق آخر غير ما تحقق وأنجز . وهذا الجزء المحذوف إنما يتم حذفه أو استبعاده بصعوبة وأسف ، والكاتب المبدع هو الذي لا يأسف طويلاً على ما استبعد ، ولا يندم بعمق على ما حذف ، لأن ما يبقى بعد ذلك سوف يكون كالذهب الخالص من الشوائب ، النقى من التزبد والحشو غير المفيد .

(Amabile, 1982; Bourne et al, 1979; Schaffer, 1975; Sternberg, 1982; Guilford, 197.)

ونجيب محفوظ في أعماله المتعددة كاتب لا يجب التزبد . وهو حين يصوغ أفكاره ، فإن هذه الأفكار تظل موازية تماماً للقوالب اللغوية التي وضعت فيها . ومن هنا يأتي ما نطلق عليه في هذه الدراسة مصطلح إعجاز الإيجاز .

والإعجاز الذي نتحدث عنه في هذا السياق ليس مجرد اختزال أو تليخيص أو قفز فوق التفصيلات الأساسية التي تشعرتنا برائحة المعاني ومبانيها وملبسها ، كلا ، فإن نجيب محفوظ من أكثر المبدعين حفاظاً على هذا البعد الجمهوري في الإبداع الفني اللغوي . إنه - كما يقرر روزيليت وجوزيف كونراد ( حنورة ١٩٨١ ) - واحد من أولئك الذين يجعلونك تحس بما تقرأ فترى شخصوا لهم الراحة وملبس .

إن الكلمات - عنده - تلامس حواف الأشياء ملاسمة لا تقف عند مالا يفيد ، ولا تفري بالانسياب وراء أحلام البقطة ، ولا تصرف القارئ عن جوهر الموضوع المطروح ، وإذا قدم شيئا من ذلك - أعني التفصيلات والحشوات والجزئيات - فهو إما يفعل ذلك عمداً إلى تعميق الإحساس وليس إلى تشتيت التركيز الذهني ، وهي لمصرى مهمة من أصعب المهام .

الجمع بين تعميق الإحساس والتركيز الذهني حول المعنى المطروح - ذلك هو الفن الجوهري في تقديرنا للكفاءة الإبداعية عند نجيب محفوظ ، وهو الفن الذي أطلقنا عليه اسم إعجاز الإيجاز أو - بالمصطلح السيكلوجي - مفتاح الأصالة ، التي تعني الجدة والطراقة وعدم التكرار والملاحة لمتنقى السياق . (Guilford, 1971; Stein, 1975.)

وبهذا المعنى فإن مفهوم الأصالة يصبح مرادفاً في السياق الحالي - إجرائياً - لفهم إعجاز الإيجاز . وسوف يكون استخدامي هذين المفهومين تبادلياً .



## إعجاز الإيجاز والأصالة

في رسم شخصية جعفر الراوى :

ستنكشف في الدراسة الحالية بالتوقف عند شخصية جعفر الراوى ؛ وهو الشخصية المحورية في رواية قلب الليل ، التي عرضنا لها بإيجاز فيما سبق .

الملامح العامة لشخصية جعفر الراوى :

- يقول جعفر الراوى ( ٦٥ ) :
- صدقتى سأكافح ؛ لقد حلت حياة لا يقدم على عملها الجن ؛
- فلتكن معركة ؛ لن أكف عن القتال ، حتى أنال حتى
- الكامل من تركة جدى اللعين .
- ليبره الله جزء ما قدم للمسير .
- لا خير فيمن ينسى حفيده الوحيد .
- ولماذا نسيك ؟

ومن هنا يبدأ جعفر الراوى بنص قصته .

نجيب محفوظ يقدم لنا جعفر الراوى في هذا الحيز الضيق بإيجاز معجز ، مستخدماً لغة شاعرية تعتمد على الاستعارة والتشبيه ، ولكنها غير مصرفة في التائق الأسلوب .

وهذا النوع من التعبير الفني تم الكشف عنه بوصفه وجهاً من وجوه الأصالة في سياق السلوك الإبداعي . بل إن هناك من الباحثين من يعدّه أصالة الاستعارة وإعجاز الإيجاز . هو جوهر السلوك الإبداعي .

( Schaffer, 1975, Sternberg, 1982 )

- وجعفر الراوى الذى يقدم نفسه لنا في هذا الحيز الضيق ، وبهذا الإيجاز المعجز ، يمكن أن نلمح فيه ما يلي :
- ( ١ ) الإصرار والتحدى في الوقت الراهن .
  - ( ٢ ) تاريخ حافل بالمقاومة والتحمل والعناد .
  - ( ٣ ) استعداد للشجار مستقبلاً .
  - ( ٤ ) عدم المجازاة أو الخضوع لمعايير المجتمع في احترام الأسلاف أو توفير الموت .

ويقول ( ص ٩ ) :

« إلى أبناء قضاة وأبناء مجرمون ... رغم ذلك فاني وحيد ... اسمح ، رد إلى الوقف ، وأعدك بأن تراق غامطاً بالأبناء والأحفاد ، وإلا فستجسد دائماً وحيداً طريداً ... إلى أحب البقية والوقف كما أحب لمن الواقفين ... لي أصدقاء قداماً أعترض أحدهم فيمد يده بالسلام ويسلم في يدي ما يجوده . إنني أنقرغ في التراب ولكنني ضابط في الأصل من السماء ... هي الحياة الإنسانية الأصيلة ؛ جرحها بشجاعة إن استطعت ، اتحمم الأبواب بجراحة ، لا تتسكن

الحصول على نصيبه من أملاك جده التي حرّمه منها ، إذ أوقفها على أعمال الخير . ويتضح آخر الأمر أنه لم يبق له من ذلك إلا « الخرابة » التي اتخذ منها سكناً وملافاً .

هذه هي قصة قلب الليل .

وحين ننظر في سياق القصة وتفاصيلها يمكن ملاحظة ما يلي :

- ١ — أن الإطار المرفق للقصة حافل بالأفكار والصور الفنية التي يسوقها المؤلف على لسان بطله ، دون حاجة منه إلى الاعتذار عن تقديمها ، حيث إنها تحيىء مطابقة لمقتضى الحال ، دون تقصير أو إسراف ( بعد معرفي ) .
- ٢ — المواقف والانعطافات تتخلل العمل ، بداية من معرفتنا لجعفر الراوى في مكتب الأوقاف ، ومروراً به رفيقاً لأمه ، تطوف به كل حي يبحث عن لقمة العيش بعد وفاة أبيه ، وانتهاء بقتله صديقه ، وهو في حالة توسل واندهاش ( بعد وجداني ) .

٣ — البعد الجمالي ، وإن كان غير مسرف في التزيين والتائق إلا أنه الجمال المهادى الوديع ، كاللوسيقى الخالصة . وهو يحاول أن تكون علاقته بالعمل علاقة مودة وصداقة فتجد أنفسنا وقد أقينا على هذا العمل ، تتضح لنا للثمة الدھنية التي هي إحدى غايات السلوك الاستطقي .

٤ — البعد الاجتماعي في القصة واضح غاموض في النشأة المضطربة للبطل ، وعلاقته بجده ، وبالفجر ، وبمجتمع المطربين ، وبمجمع الإنجليسيا ( المتفقين ) ، وفي التنبيه إلى أفكار معينة ، بحثاً عن حلول لما تعاني منه البشرية من انهماك .

هذه هي الأبعاد التي تشكل مفهوم الأساس النفسي للفعال ، الذي يتنبه دعوة لتفسير السلوك الإبداعي ، سواء في أثناء قيام المبدع بإنتاج العمل ، أو بعد أن يذيعه ويتركه لنا كي ننظر فيه ، لنرى ما تخلف عن هذا الأساس النفسي للفعال من معطيات .

وسوف نتم في السياق الحالي بالاقتراب من نقطة واحدة على محور البعد المرفق ، هي خاصية الأصالة في التفكير الإبداعي . والأصالة التي نقصد إليها هنا تشير إلى « الجدة وعدم التكرار والملازمة لمقتضى السياق » والسلوك الأميل . والعمل الفني الأميل بهذا المعنى هو سلوك غير مكرر ، لا يقلد ولا يحاكي ؛ إنه يقف شاخها مملنا عن تفرد وأصالته ( نسبة إلى أنه أصل وليس تقليداً ) . ومن هنا جاء مصطلح الأصالة . والأصالة أيضاً تشير إلى القدرة على اختزال التفضيلات وإبراز الجوهر ، دون إخلال لا بالمضمون ولا بالشكل . ومن هنا فهي مرادفة في السياق الحالي لمفهوم إعجاز الإيجاز . ومن ثم فإننا سوف نستخدم المفهومين بالتبادل ، إشارة إلى الجدة والطرافة والاختزال والمعمق والشمول والقداد إلى قلب الأشياء .

فكل ما نحتاجه هو حق لك ؛ هذه الدنيا ملك للإنسان ، لكل إنسان . عليك أن تتخل عن عاداتك السخيفة ؛ هذا كل ما هنالك . »

ويمكن ملاحظة الأبعاد نفسها ، التي أشرنا إليها من قبل ، في شخصية جعفر الراوى : التحدى والإصرار والتفرد وعدم المجازاة ، والرغبة في التشاجر ، وتبنى فلسفة خاصة ، ووجهة نظر مستقلة ( وهو يصل إلى هذه الفلسفة بعد أن يمر بجزئيات متعددة ، تفضى في النهاية إلى حكم كل يريد المبدع أن يكرسه ( ولو على لسان البطل ) : « اقتحم الأبواب بجسارة ! لا تتسكن ، فكل ما نحتاجه حق لك ! هذه الدنيا ملك للإنسان ، لكل إنسان ، عليك أن تتخل عن عاداتك السخيفة . » ) .

النشئة الاجتماعية لجعفر الراوى :

حين نغشى مع المبدع متابعين شخصية جعفر الراوى سنلاحظ أنه بإيجازه المميز يقدم إلينا شخصيته منذ البداية ، وبإيجال وضوح ؛ فلا نثر على كلمة زائدة ، ولا نجد تعبيراً يحتاج إلى مزيد من التفصيل أو الإضافة ؛ وهذا هو جوهر الأصالة ، وعمر إعجاز الإيجاز .

وإذا ما كانت الأصالة بالمعنى السيكولوجى هى الجدة والطرافة وعدم التكرار والملازمة لمقتضى السياق ، فإن شخصية جعفر الراوى شخصية أصيلة لا نجدها مكررة عند المبدع ، إذا تتبعنا أعماله السابقة . كذلك فإن معالم هذه الشخصية وتفصيلاتها ، كما وردت في سياق العمل ، هى معالم وتفصيلات أصيلة وغير مكررة ، وملائمة للسياق وللانجاء الأساسى للشخصية . ومع تقدم العمل يزدج نجيب محفوظ الشخصية أصالة وتفردا ، وها هو ذا ، مثلا ، حين يتحدث عن أمه يتناولها من الجانب الثرى الذى أعجب رؤاه وخبراته منذ الصغر . يقول بعد أن يصف موت أبيه ويقامه وحيدا مع أمه بلا مورد رزق ، طريدين من رحمة جله الثرى – يقول :

« وأحيانا أحاول أن أتذكر صورة أمى ، فلا أعر على شيء ذى بال . يدها فقط التى بقيت معى ، أمس حتى الساعة مسها وضغطها وشدها وانسيائها ، وهى تغطى بى من مكان إلى مكان خلال طرقات مسقوفة ومكشوفة ، وتيارات من النساء والرجال والحميم والعربات أمام الدكاكين ، وفي الأضرحة والتكايا ، وعند عجائس المجاذيب وقراء الغيب وباعة الحلوى واللعب ؛ تقودنى من جلبابى ، وعلى رأسى طاقية مزركشة تتدل من مقدمها تعريضة كالحلية . وكانت أحاديثها متنوعة ذات صيغة شعرية ، تتخاطب بها الكائنات جميعا كلاً بلغته

الخاصة به ؛ فهى تتخاطب الله فى سمائه ، وتخطب الأنبياء والملائكة . . . حتى الجن والطير والجماد والموت ، وأخيرا ذلك الحديث المتقطع بالتهتات ، الذى تتأجى به الحظ الأسود .

الرحلة شاقة ومضنية ، وعملية النشئة الاجتماعية المبكرة ترسم إلى مدى بعيد جزءا جوهريا من خصائص شخصية البطل ، كما أنها سوف تكون بمثابة مقدمات تفضى حتما إلى نتائج سوف تساق إليها مع سياق العمل فى الأجزاء التالية .

ونجيب محفوظ يقدم لنا هذا الرسم السيكولوجى السويولوجى لكونات شخصية جعفر الراوى ، لأنه بعد ذلك سيضطر إلى أن يتصعلك كما تصعلكت من أمه من قبل . ولكى يكون قادرا على التصعلك ورائفا فيه ، غير هيأب منه أو متوجس من مضته ، فلا بد أن يكون قد عاش ولو على هامشه من قبل . . . هكذا بإيجاز ملائم ومفيد ، وبشكل لا يخل أبدا بسباق العمل ولا يفرج عليه . بل نحس – ونحن نقرأ ، قبل أن نتقدم معه ، ونشعر بأهميته لما سوف يأتى من أجزاء – نحس أننا نحتاجون إليه ( هنا والآن ) ، من أجل نتعرف المزيد من خصائص شخصية جعفر الراوى .

لننضم مع نجيب محفوظ في رواية قلب الليل ، من أجل مزيد من تعرف أهم مفاهيمه الإبداعية ؛ أعنى إعجاز الإيجاز . يقدم لنا الكاتب جعفر الراوى من أكثر من زاوية ، قال بكبرياء :

( ص ٢٠ )

ولا تتخيل أنك تعرف من الدنيا نصف ما عرفت . . .

« ولا توجد خرافات وحقائق ، ولكن توجد أنواع من الحقائق تختلف باختلاف أطوار العمر ، وبنوعية الجهاز الذى ندركهها به ؛ فالأساطير حقائق مثل حقائق الطبيعة والرياضة والتاريخ ، ولكل جهازه الروحى » .

إننا في هذا الموضوع أمام جعفر الراوى المتفلسف ، الذى يتعامل مع الأشياء وفقا لنسبته . وهذا ما يتأكد فى أكثر من موضع ؛ ففى ( ص ٢٧ ) مثلا يقول :

« . . . إن الجن تختفى من حياة الفرد مع اختفاء عهد الأسطورة ، وسرعان ما ينشأها تمام ، بل إنه ينكرها ، رغم أنه يلحها كل يوم فى صور جليدة من البشر » .

التكيف النفسى والقدرة على النسيان :

يصف لنا نجيب محفوظ أيضا بإيجاز حكيم حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، ألا وهى التكيف النفسى ، والتوافق مع المواقف الجليدة فى حياة الإنسان ، خصوصا صغار السن ؛ يقول :

## نجيب محفوظ مبدعاً

الحق . إنه يجعلك تؤلف معه الرواية . وعلى الرغم من أن المبدع يقود خطائنا في درب مجهول لا ندري شيئاً عما يجتريه فيه ، فإنه قد يلزم بلوريا جيدة ، تنمو حتى تصبح حليقة نحيا في رحابها . صحيح أنها حليقة عميقة ، وصحيح أن نباتات المؤلف نباتات برية ليس للحائق بها عهد ، إلا أننا على الأقل - نستطيع ( بما قدمه لنا المؤلف من مقدمات ) تعرف منطق النمو ، وهو ما يجعلنا نقع فريسة للدهشة عندما نقرأ كل صفحة من الصفحات . لقد قدم إلينا المبدع أفضل ما كان يمكنه تقديمه ، وقد كنا نتوقع منه ذلك ، ولكننا نقر بيننا وبين أنفسنا أننا لم يكن لدينا الحق علم على الإطلاق بما سيقدّمه إلينا . وأن لنا العلم بما هو مستكن في ضمير مبدعنا ؟

والحقيقة هي أننا حين نحب أنفسنا للعمل الفني الذي يقدمه لنا المبدع ، إنما نجزل له أن يفعل بنا ما يشاء ؛ أي أننا وثقنا به ، وعقدنا بيننا وبينه عهداً بأن نقبل ما يقدمه إلينا . ولكن هذا بالطبع لم يتم دون مقابل أو بلا مقدمات . لقد اتعنا المؤلف بصدقه منذ البداية ، وطلب منا أن نتنازل عن مقاولتنا ، وأن ننسخرط في العمل ؛ أي ألا نكون مخرجين ، وأن نصلحنا . بالأحرى - أن نكون لاهبين داخل الملعب ، نصنع الحدث ونشارك في تنسيبه ، وهذا ما نجح المؤلف في تحقيقه .

والرأي عندنا أن جوهر العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ يكمن في إعجاز الإيجاز الذي أفلح تماماً ، ودون أن يفسح بشيء من طراحة التفصيلات ، في أن يحققه في روايته هذه ، عافظاً على دقة السرد ، وثناء التفصيلات ، ووضوح الأفكار ، وتلقائية الشخصية ، وعفوية الشاعر ، وطلاقة الأحاسيس ، وصدق الوصف ، سواء للأفكار ، أو للانفعالات ، وبراعة التعبير ، دون اللجوء إلى نوع من التلطيف أو التبرير اللاحق لما اضطر إلى وضعه من أفكار أو أحداث في المقدمة . وقد أفلح المبدع في أن يحقق ذلك بأقل قدر من الألفاظ ، وبأوجز حجم من الأبنية اللغوية ، حتى لم يمكنك أن تدع في سطر واحد على معانٍ وصور وأحاسيس ، كان من الممكن أن تعرض في صفحات . ولتأخذ مثلاً ( ص ١٠٧ ) كيف أن أحد أصدقاء جعفر الراوي يصفه قائلاً :

« إنك شيطان في تكيفك مع العربية ، ملاك في تكيفك مع الاستقامة » .

- ١ - نلاحظ أن هذا القول ورد على لسان صديق له ؛ وهذا يعني أن سلوك جعفر الراوي يمكن رسده ، وهو مطروح بجله أمام القاريه .
- ٢ - نلاحظ ثانياً أن جعفر الراوي له جانب الذي ما زال يعاني الأسطورة ويلعب مع الجن ، وهو قد تكيف معه وعاشره وأصبح وأكسبه له ( زوجته الأولى العجورية مثلاً ) .
- ٣ - لجعفر الراوي كذلك جانبه النوراني : الاستقامة والاستقرار والحب الهادي الرصين ( الزوجة الثانية ) .

« كانت الحياة الجديدة حلماً بديعاً ، نسي الماضي كله ، نسي القلب المتورن أمي الراحلة التي لم أزر لها قبراً . حملت بها ذات ليلة ، ولما استيقظت شعرت بتقل قلبى وبكيت ، ولكن الغلوب الصغيرة تنعزى بسرعة لا تتأثر إلا لكبار العلماء » .

وزيد نجيب محفوظ الشخصية أيضاً من حين إلى حين ، ولكن بأصالة فيها إعجاز الإيجاز - يقول :

« رتب لي جدى منذ أول يوم مدرسا . . . كنت فوى المحافظة حسن الفهم . . . مارست الصلاة كما مارست الصيام . لم يتسنى ذلك ديفى الأول ، فتراكم الجديد فوق القديم ، ولم يسكت صوت أمي المتردد في أعمالي . . . قال لي المدرس أثناء المناقشة « الضريح مبنى من المبانى والولى جثمان » ، فقلت بإصرار « بل لكل شيء حياة لا تفتى أبداً » .

## الامبالاة :

لم يزل المبدع يقدم لنا هذا النوع من التراكم أو التباين والثراء الذى أدى إلى إثراء الشخصية ، متقدماً منها من موقف إلى موقف ، حتى لم يمكن للشخصية أن تغلب في لحظة من اللحظات إلى تفضيها عما هي عليه ، دون أن يكون في ذلك أي خروج على منطق الشخصية .

- نلاحظ ذلك عندما يتقدم جعفر الراوي في السن ويقرر من مرحلة الرشد إلى بيت جده ، دارسا للدين في الأزهر ، ولكنه يجب البدوية (أو العجورية) ، وهي امرأة من الشارع ، كما كانت أسبه . ويترك جده ، خارجاً على كل منطق للاستقرار ، باحثاً من الحلم في سديم الأسطورة ، ويتزوج العجورية ، ويعمل صبياني ونخته . ويهجره العجورية ، ولكنه لا ينم ولا يأسف ، ولا يرجع إلى جده ذى الثراء والاستقرار . ويستمر في العمل مفتياً ، ثم تنتهله امرأة غنية . تتزوجهم وتعلمه ، فيستقر ، ويحصل على الحقوق ، ويتفتح له مكتباً للمحاماة ، ويسرعان ما يصبح مكتبه وبيته مستقراً لنحوه المتقنين .

## حتمية النهاية :

ولكن هذا الاستقرار لا يدوم لجعفر الراوي ؛ فهو يستلجج للعمل السياسى ، أو للتصلف السياسى . ويحدث أن يحدث في مناقشة فكرية مع زميل له فيقتله . وهكذا ينتقل من هدوء التأمل والاستقرار إلى وحدة الثورة والاضطراب . وهكذا نجد أنفسنا - دون أن نقارم أو تفكر - أمام نقطة منطقتنا قلندنا إليها نجيب محفوظ ، بعد أن رسم لنا الشخصية ، وتمت معنا خطوة خطوة حتى أصبحنا نتوقع منها ما نفعله ، وهذا هو دور المبدع

٤ - أن جعفر الراوى لديه القدرة على التكيف مع الأوضاع المتباينة .

٥ - أن قدرته على التكيف قدرة عبقرية ، تصل إلى قدرات الشياطين والملائكة .

ويمكننا أن نستخرج من هذا السطر عدداً غير قليل من الدلالات التي توضح لنا قدرة نجيب محفوظ الفذة على الإيجاز دون إخلال بالمعنى ، بل قدرته على الإيجاز القادر على الإيجاء بأكثر من معنى ، كالشمس تدركها صغيرة ولكنها تبث الأشعة المضئية عبر ملايين الأميال إلى كل اتجاه .

خاتمة :

بعد هذه الجولة القصيرة ، والنموذج الموجز الذي حاولنا به أن نقترنب من عالم نجيب محفوظ ، يمكن أن نصل - دون مبالغة - إلى استخلاص نتيجة عمومية وأساسية ، مؤداها أن أبرز خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ تتمتع بقدرة متفوقة على الأصالة . ( أى الإبداع في سياق الجديد الموجز غير المكرر

والملائم لطبيعة السياق ومنطقه ) .  
( Guilford, 1971; Barron, 1968. )

وهو يقوم بذلك في إيجاز إلى حد الإعجاز ، بحيث لا نجد كلمة زائدة عما يقتضيه المقام ، ولا تمر على موضوع كان يحتاج إلى مزيد من التفصيل ، وهو ما يمكن أن ينظر إليه النقد بوصفه إحكاماً للعمل الأدبي ، وهندسة للنشاء الفني ، أو ما يجلو لبعضهم أن يطلق عليه اسم روعة المعمار الفني في روايات نجيب محفوظ . وليست تهماً للأساء أو العناوين أو اللغات أو التعميمات . . . الخ ، ولكننا نتم في الأساس بالقدرة على الإبداع ، كما يمارسها المبدع في أحد أعماله الفنية ، وكما يفرزها في سياق ما ينجزه من إبداعات ، بحيث يهيء العمل الذي يقدمه صورة من قدرته ، ودليلاً على مدى براعته وقرسه وسيطرته على أدواته الإبداعية .

( Schaffer, 1975. ) وهذا هو ما قدمه لنا نجيب محفوظ في « قلب الليل » ، وهو ما نأمل أن نكون قد نجحنا في أن نكشف عنه النقاب بلا تزيد ودون تقصير .

- Barron, F. ( 1968 ) *Creativity and Personal Freedom*, Van Nostrand, New York.
- Bourne, L.E.JR. C.Dominowski, R.L. & Loftus, E.F. ( 1979 ) *Cognitive Processes*, Princton Hall, Englewoodcliffs, New Jersey.
- Guilford, G.p. ( 1971 ) *The Nature Of Human Intelligence*, (١٠) McGrawhill, London.
- Privette, G. & Landai, T. ( 1983 ) *Factor Analysis of Peak Performance, The Full Use of Potential*, *Jour Person. Soc. Psychol.*, 44,1,195-200.
- Schaffer, C.E.(1975) *The Importance of Measuring Metaphorical Thinking*, *Gif. Chif. Quest.*, 19, 2,140 .
- Stein,M. (1975) *Stimulating Creativity*, Academic Press, New York.
- Sternberg, R. (1982) *Understanding and Appreciating Metaphors*, *Cognition*, 11,3,203- 244.

## الهوامش

- (١) حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٨١ ) *الدراسة النفسية للإبداع* ، الفن ، ص ٢٠-٢٣ .
- (٢) حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٨٠ ) *الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية* ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٣) حنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٧٩ ) *الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية* ، المطبعة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٤) سوف ، مصطفى ( ١٩٧٠ ) *الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر* ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٥) مصرى ، حسن أحمد ( ١٩٧٩ ) *الإبداع بين الفن والعلم* ، عالم المعرفة ، الكويت .
- (٦) محفوظ ، نجيب ، ( ١٩٧٥ ) *قلب الليل* ، مكتبة مصر ، القاهرة .
- (٧) Amabile, T. ( 1982 ) *Social Psychology of Creativity* *Jour Person. Soc. Psychol.*, 43, 5,997-1013.

# هاجس العودة في قصص إميل حبيبي.. قراءة نقدية في قصتي "التورية" و"السلطعون" حسني محمود

١ - تقديم : اشتهر إميل حبيبي ، الروائي البارز في الأرض المحتلة ، بروايته «سداسية الأيام الستة» ، و «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشاتل» ، على خلاف حول السداسية ، هل هي رواية أو مجموعة قصص قصيرة ، ثم يحكاية المسرحية «لكع بن لكع» - وكلها كتبت بعد هزيمة ١٩٦٧ التي حاقت بالأمة والوطن . وطارت شهرة إميل في الأفاق العربية بعد هذه الأعمال . وقيلون هم الذين يعرفون مكانة إميل بصفته كاتباً صريحاً لا مماً ، لعدم وصول كتاباته الصحفية إلينا . وأقل من هؤلاء من يعرفون أن إميل ابتداء الكتابة الأدبية بصفته كاتب قصة قصيرة هاوياً ، كما يبدو ، وليس محترفاً ؛ فقد ظل شحيحاً في كتابة هذا الضرب من الفن . ولكن ، على الرغم من هذا الشح ، فإن قصصه القصيرة تحمل الدلالة الأكيدة على موهبته الفنية المتميزة ، وخبرته الحياتية والإنسانية العميقة . وهو يذكر<sup>(١)</sup> أنه كتب منذ أواسط الأربعينيات وإلى قبل نكبة ١٩٤٨ بعض القصص القصيرة ونشرها في بعض الصحف والمجلات الفلسطينية (الاتحاد والجديد) ، واللبنانية (الطريق) . ولكن ، مع الأسف ، لم نستطع الحصول على أي من هذه القصص ؛ فهو نفسه يذكر أن كثيراً منها قد ضاع بتأثير ما جرت به النكبة على الأدب والثقافة في فلسطين .

ووصلنا من أعماله القصصية الملاحقة أربعة أعمال قصصية ، كتبها في المدة بين سنة ١٩٥٤ وسنة ١٩٦٧ ، في أحقاب الهزيمة . وهذه الأعمال هي :

«بوابة متدليابوم» ، سنة ١٩٥٤ .

«قلوب الدنيا» - تمثيلية في فصل واحد ، سنة ١٩٦٢ .

«التورية» ، سنة ١٩٦٣ .

«مرثية السلطعون» ، بعد هزيمة ١٩٦٧ .

وقد وصلتنا هذه الأعمال ضمن المجلد الذي ضم روايته (السداسية) و (الوقائع) ، الذي نشرته دائرة الإعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ، وصدر في بيروت سنة ١٩٨٠ ، وغطت الصفحات من ٢٠١ إلى ٢٣٩ .

وتسيطر على إميل في هذه الأعمال كلها ، كما في أعماله الروائية ، «فكرة العودة» التي تشبه التي تكون ، كما أسميتها في دراسة موسعة عن هذا الأديب ، والهاجس الثرين . وستنصر هذه الدراسة على قراءة نقدية ، أنفحص من خلالها قصتي «التورية» و «مرثية السلطعون» ، ثم سأعقب ذلك بوقفة متأملة عند عالم إميل حبيبي القصصي .

(١) انظر في ذلك مجلة «الكروال» - العدد الأول - شتاء ١٩٨١ - بيروت . جويل أبرام مع محمود درويش وإيلس نحوي ، ونشر في الملة تحت عنوان «إميل حبيبي ، أنا هو القتل القتل» .

## ٢ - قصة والنورية

أمر العمل الثالث أو الأية الثالثة ، على حد تعبير إميل توما ، التي أطلقها إميل حبيبي في هذه الفترة المبكرة ، قصة «النورية» ؛ وقد نشرت في آذار عام ١٩٦٣ ، بعد بضعة أشهر من نشر عمله السابق «قدر الدنيا» ، الذي نشر في تشرين أول عام ١٩٦٢ . وهكذا يظهر بالنسبة لهذا القصص المقل في أعماله القصصية ، أنه كان نشيطاً نسبياً في هذا البرزخ الزمني بين أواخر ١٩٦٢ ومطلع ١٩٦٣ . فقبل هذين العاملين ، ومنذ ما قبل نكبة ١٩٤٨ بقيل لم يكن كتب أو نشر إلا قصة «وبوابة مندليوم» في آذار ١٩٥٤ . وحتى هاتين السنتين لم ينشر سوى هذين العاملين . وقد ركن بعدما إلى الابتعاد عن الكتابة القصصية حتى داهمه نكبة ١٩٦٧ ، كما سرى فيما بعد .

وقصة «النورية» ، كما يشير هو نفسه في تقديمها «أنشودة في ثلاثة مقاطع» . وهذه القصة - الأنشودة غط قصصى مركب ، أكثر تعقيداً وتقدماً من الناحية التقنية من عمليه السابقتين ؛ فهي عمل فني شغل الأديب به نفسه من أجل تقسيمه وتقطيعه من ناحية ، ثم إعادة تركيبه المنطقي على نحو ما يريد من ناحية ثانية . ولو أن إميل كتب هذه القصة - الأنشودة كما يكتب مقالاته الصحفية ، ويقرر من التضمن لاكتفى بالمقطعين الأول والثالث ، بما وسعها به من سمات الكتابة الأدبية . ولكن الأديب القصص في هذا الموقف لم يكن له أن يستغنى عن المقطع الثاني ، أطول المقاطع وعسورها القصصى - الفني . ومع ما يستكن في هذا المقطع من روح شاعرية مسحت على جوانب الفن القصصى عند إميل حبيبي ، فقد تكون سمة (الأنشودة) التي وسعها به قصته أكثر ما تنطبق على ذينك المقطعين ، الأول والثالث . . ليس في شكلها الكتابي وحسب ، وإنما فيما يبدو فيها من مباشرة حوارية مهد المقطع الأول بها إلى المقطع الثالث كنتيجة وغاية نتيتهما عبر القصص الفني في المقطع الثاني . ويظهر إميل في هذه القصة ، كما وصف رايوه (هو نفسه) بحق ، الكهل (القاعد على عتبة السنين) ، يرقب سيل الحياة ويتأمل به بصير الحير وبصيرته ، على غرار الجدة المعجزة ، قعيدة السرير في «قدر الدنيا» . وهو يعقد ثمار هذا التأمل في ذينك المقطعين ، الأول والثالث ، كمقدمة ونتيجة ، وإن كانت عملية تأمل الحياة واسترجاع ذكرياتها قد تمت من خلال أحداث المقطع الثاني الذي ازدهم بمؤشرات فنية كثيرة سرعت وجود المقدمة وأدت إلى صدق النتيجة وأكدها في وقت واحد ، كما أدت إلى دقة الربط المحكم بين المقاطع كلها . وهكذا ترتبط المقاطع الثلاثة وتتعاين في روحها وفي ضواها وغايتها من خلال النسخ الذي يصلها بالحياة والمجتمع ويفضيها بأحداثها . وسنحاول هنا ، سهلاً ، أن نتجاوز المقطع الثاني مؤقتاً ، لنقف عند المقطع الأول فالثالث ، لتبين لب الموضوع وجوهه الحقيقية . وللمقطع الأول بعنوان «بكاه العروس» ؛ وفيه تتلاحم الكتابة مع بكاء الأديب

وترشح به ، كما يجيب ابته ، إلى حد أصبح بكلاءه من سنان القلم ، وأصبحت أطراف أطلاسي مآقي<sup>(١)</sup> . وبكلاءه هنا مثل كتابته ، ليسا عابدين فيقتصران فقط على تسليية هموم الآخرين ومشاركتهم مصائبهم ، و«أهون المصائب ما يصيب غيرك» ، ومشاركته البكاء تفرجح عن كريك من قبل أن تكون تعزية له<sup>(٢)</sup> . أما بكلاءه هو ، فد «بكاه العروس وهي تلفتت إلى وراء :

مثل ماء النار :

يجرق قلب أمها

وكفى عروسها

ويحن أمه

ويولى نأفقا ومهشة ، شفا بنت الحى

- فكيف بكلاءه الآن ؟

- بكاه العروس»<sup>(٣)</sup> .

وفي المقطع الثالث ، وهو بعنوان «أسنان الحليب» ، يفصح لايته عن سبب بكاءه هذا النوع من البكاء ؛ فقد رأى أسناتها الصغيرة وتطلع مع الشمس إلى الشرفة وترقى إلى الشمس من الحليب ، وتدعوها :

«ياشمسيه ، ياشمسيه ، خلى سن الحمار واعطنى سن الفزال !»<sup>(٤)</sup> .

إن هذا المشهد الطفولي البسيط يلتفت نظر الأديب إلى ما يشي به من بدايات التحول ودلالاته عند العفل ، وما يشير به من بدء مرحلة جديدة على طريق النضج والاستقلالية والاعتماد على النفس وتحمل المسؤولية في المستقبل . ومن هذه الصورة الطفولية ، عنوان التغيير والمستقبل ، يمكن أن تتبع مسيرة الحياة الإنسانية في شيء من التلخيص ؛ فأجيال البشرية عبر القرون مرت بالتتابع والمعاصرة هذه المرحلة وهذا المشهد . . وتاريخ البشرية يتسلسل ، وحضارة الإنسان تتطور بحياته ومع فاته . وحسباً ، إن السوداءى المشائيم ، صاحب النظرة الوردانية الأحادية ، يرى كوكبنا عالم أصوات وإيتام ، ويساير في ذلك المعرى أبا العلاء . . وخفف الوطء ، ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد . ولكن أدينا إميل حبيبي لا يعد نفسه من أصحاب هذه النظرة الأحادية الجانب ، وإنما هو صاحب نظرة أمامية كما يسميها ، أو كمن يقف على المنطق ، أو منحني الطريق ، فيرى الجمالي الطريق كليهما في وقت واحد . هكذا يقف أدينا على منحنى الحياة ، ولكنه ، وهو يدرك الانحياز الورداني ويره ، يركز بصره في نظرة تفؤلية على الانحياز الأملى . . انجمله الحياة ؛ فيرى بصيرته الأجيال الطالمة مع المستقبل باستمرار . . فالأولاد يكبرون . . ويصرون آباء . . وسالبة الحياة لا تنقطع ؛ فالحياة لا تنوم على حال واحدة . ولا شيء باق على حاله وما هو عليه . كأنه بذلك ، وهو يلخص حياة البشرية ويستعيد تاريخ الإنسان والأمراطوريات عبر .

ويوظفه في خدمة عملية النظر والتأمل .

هذا هو اتجاه إميل حبيبي في قصصه غالباً ، كأنه بذلك يقدم ، بصدق عفوي ، شواهد تطبيقية على مقولة ( إدجار آلان بو ) الدقيقة « هذا فنان حاذق قد بنى قصة . إذا كان حكياً فإنه لا يشكل أفكاره لتتفق مع حوائده ، بل يبدأ بتصور تأثير واحد معين يريد أن يجسده ، ثم يأخذ في اختراع هذه الحوادث ، وربط مايساعده منها على إيجاد هذا التأثير الذي تصوره سلفاً ، وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة ، فإنه يكون قد فشل في أولى خطواته . وينبغي ألا تكون في العمل كله كلمة واحدة لا تخضع ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، للتصميم الواحد السابق »<sup>(١)</sup> . وبهذا المثابة ، فإننا نرى إميل حبيبي ينفرد بشخصية الراوي في هذه القصة ، الذي هو هو نفسه غالباً ، مع الاحتفاظ بمسافة فنية بينها ، يفرقه في بحر لجي من التماثلات وأحلام اللفظة ؛ فقد « تداخلت أحلام يظفته في حوادث واقعه حتى أصبحت جزءاً من هذا الواقع ، لا يفرق الواحد منها عن الآخر »<sup>(٢)</sup> . وفي مثل حياة العرب في الأرض المحتلة منذ ١٩٤٨ ، يصبح من الطبيعة الإنسانية لدى من شاغ منهم أو اكتهل أن يستغرق كثيراً في ذكريات الماضي ( السعيد ) دون أن يمتنع ذلك من أن ينظر في الواقع النص الذي يعيشه مجتمعه ، أو يرنو إلى المستقبل المجهول في طيات النيب . إن ذكريات الماضي بالنسبة للإنسان أشبه ما تكون بلقاء بالنسبة للنبات . . . تتشتمل بها النفس وتزدهي ، حتى وإن أثارت فيها الحسرة أحياناً ، كما يحضر النبات بلقاء ويوتق . . . مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ، ودليل على تقدم الإنسان وتطوره التاريخي . وليس غريباً - لذلك - أن تمد الكتابة القصصية في بعض جوانبها تسجيلاً لكثير من جوانب الحياة الشخصية للكاتب ، وترجمة متقطعة لها . ومن أجل الذكريات على النفس ذكريات الطفولة ، حتى وإن كانت مثل طفولة إميل حبيبي أوراوى قصته ، سيان ؛ فهي طفولة مسروقة ، « فتحت صدرها لفيض الريح » ، و « عصفت كالصبا اللعوب » ، وأمرت خاتمة كالبرق الخلب . « وهو يذكر أول ماسال عذاره ، كيف كان يعود من المدرسة إلى بيت في هذا الزقاق وقد امتلأ رأسه بفنوحات الإسكندر المقدون ، فيبته من شارع الوادي ، وهو ماش ، إمبراطورية أوسع من إمبراطورية ذي القرنين . . . فقد انتشر في الزقاق خبر عن أن الصبي - غير طيب . . . ولما صل الخبر إلى والده الكهل ربطه أخوه الكبير بحرق الباب وإنهال أبوه عليه بالخرام حتى أعاده - صبياً طيباً - . »

« ومنذ ذلك الحين انقطعت أطيافه ، ومضى شيا به كومةضفة الحلم ، ينتجب البنين والبنات بأطرافهم ، ولا يجزؤ على التفكير بالماضي حتى لا يعير بالسذاجة . طفولة فتحت صدرها لفيض الريح »<sup>(٣)</sup> .

إن من أملاوات القصص الناجع أن يخط ، بوسائل الفنية ، أحداث قصته وشخصوها بأحداث الحياة وناسها إلى حد

الدهور ، يجسم هذا التاريخ وتلك الحياة في صورة مصغرة عميقة الدلالة ، يراها في دعوته «أمرؤا أسنان الحليب إلى الشمس» . وهذا الأمل القوي الواسع بإجبال الغد يفرحه ويبيكه . . . بكاء الفرح وتحسب الغيب ، ويوقعه في مفارقة مثل مفارقة بكاء المروص وهي تحط على عتبة القادم بفرحه وغموضه . ولكنه لم يصل أصلاً إلى هذه النتيجة ولا إلى تلك المقدمة من قبلها إلا من خلال المقطع الثاني ، وإن صدره بالقطع الأول ، وهو من نتائج وتماثل التأمل فيه .

والمقطع الثاني بعنوان «هنوز» وهو اسم يخلعه على تلك الشخصية المحورية في القصة ، وهي نورية تعود فجأة وبعد غياب ثلاثين سنة إلى وادي السناس ، أحد الأحياء العربية الشعبية في حيفا . وإذا تساملت : لماذا اختار نورية لهذا الدور المركزي في القصة ؟ فإننا نقول إنه بغض النظر عن أصل القصة ، وما إذا كان حقيقياً أو متخيلاً ، فربما يمكن أن تكون الإجابة ذات شقين : أولاً ، لتفسير غياب النورية وانقطاعها عن الحي ثم عودتها إليه ، على عادة النور في عدم الاستقرار ؛ وثانياً ، لخدمة غرض أساسي في القصة ، يتصل بعمل النورية ، كما جرت عاداتهم ؛ فهي ترفض (وتبصر المستقبل ، وتفتح البحث) ، وهذا ما أتاح للقصص فرصة أن يشف عن الأذى بغير لسانه . وهي وإن رفضت في هذه المرة أن ترفض بسبب تغير الأحوال ، فقد تعمدت ، بطلاقة لسانها ، أن تنثر بعض رؤاها وتبصرها بالأشياء (مستقلة - مستفاداً من رؤى الكاتب وبصيرته) ، كأنها ، وبخبرتها وضحكتها (تبصر بالعقل) هذه المرة وليس (بالفجاءة) ، فتذكر الماضي وتبه على الحاضر ، وتشف عن المستقبل . وهي تلتقي في هذا كله مع الكاتب المتأمل ، أو هو يضع ذلك على لسانها فتتبلور في نفسه تأملاته ورؤاه خيرة يعطيها شكل الطفولة بما تحمله من جرئمة الرجولة وسقيقتها ، فيظل يرنو بالأمل والثقة إلى خاتر المستقبل .

وهذا المقطع ، وهو صلب القصة ، يعكس في هذا الوقت المبكر من تاريخ تطور القصة القصيرة العربية ، قدرة إميل ومفاته الكبيرة على التفتن والتحديث في القصة القصيرة ، وإن لم تقم هذه الطاقة وتلك القدرة على رصد ضخم من الأعمال الكثيرة في هذا الميدان . فهو - كما قلت - لا يزال حتى الآن أقرب إلى أن يكون قصاصاً هاوياً منه قصاصاً محترفاً . ولكن يسو لي أن موهيته الأصلية الرزنية ، وبخبرته الطويلة في الكتابة الصحفية ، قد استرجتا مع نضجه الثقافي وحسنه الحياتية ، وتحمرت كلها في نفسه ، وانعقدت ثماراً فنية في كتاباته القصصية والمسرحية فيما بعد . وقد وجهته هذه الحميرة بنضج عناصرها وجدنيته وجهة تأملية فكرية ، تتلصق دائماً في أولى عباراته التي يبدأ بها قصته في غالب الأحيان ، بحيث تشكل مدخلاً لعملية فكرية تفرق صاحبها في النظر والتأمل على مدار القصة ، أكثر مما يشغله الحديث ؛ بل إنه يسخر الحديث في إضافة جوابات الفكرة ،

ومثل المعلم الذي كبسته يقبل المديرية فيها عاد وما عادت في الفصل التالي . ومثل نافذة بنت الجبارة ، اليونانية الحولة ، التي كانت تقعد عليها تحمل إبرة في يد وتغيط في الأخرى . ولكنها ما كانت تسع إلا بعينها أحلام صيرتها . وكان هو غير تحت النافذة سبع مرات في اليوم على الأكل ، فخلها وإياباً . وكان يعد عتقه حتى يستطيع أن يرى عينها - هل تمنحه نظرة واحدة ، واحدة فقط يا رب ! ماذا أصاب هذه النافذة الآن ؟ إنه يمر أمامها ويتهد . ما بقيت جارة ولا بقيت بنتها . والذي أثار دهشته أنه صار يمر الآن أمام النافذة فلا يحتاج إلى رفع البصر نحوها ، كما كان شأنه في الطفولة ، بل صار ينفضه حتى يرى النافذة . فماذا دهاها ؟ هل انخفضت النافذة حتى حافت كتفيه ، أم ارتفع الطريق خلال هذه السنين ؟ هل تراكم المرفوفه ، حتى كاد أن يجاذي النافذة ؟ سقى الله أيام الطفولة يازنوبيا ، حين كان يلبس السراويل ، رقعة فوق رقعة ، أرقع من مداس أبي القاسم ، حتى تملن والدته أنه قد ضاع عليه . كل شيء يكر أو يصغر في أذهاننا ، إلا نحن في أذهاننا ، نظل كما كنا يازنوبيا ! <sup>(١١)</sup> .

يا الله ! إن هذا الفيض من الذكريات بجميبتها ودفنها الإنسانيين وعفوية استعانتها وصندوق رسمها والتعبير عنها ، تعني لديه « حيفا » منحوتة في ذهن صاحبتها من مادة هذه الذكريات ! فهي استماعة للماضي ولحياة الوطن . هذا هو وادي السناس القديم ، أو هذه هي ، في نظره ، حيفا القديمة التي أحياها وألف حياتها ، أما حيفا أو وادي السناس بوجهها الجديد ، فقد تمثلت في ( أولاد الحارة ) ، وعناصر طائفة ( باع الحايستيك وعساكر البلدية ) ، وهؤلاء جميعاً وقصوا ينظرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئاً <sup>(١٢)</sup> .

ولم يكن الكهل القاعد على عتبة الستين وحده الذي فاضت نفسه بذكرات الماضي ، وإنما نجد فيها يثمر كل أولئك الشهود من أبناء جيله الكهول ، الذين رأوا معه عودة زنوبيا إلى الحى ، فتردد اسمها الحبيب على شفاههم : « هند المجوز جلعة بقول البر ، والحلاق والقران ورائع السمك والبقال والبنانة الطيرايوة ، والمعلم المضاعد الذي يرتزق مما يعق بصنارته من سمك في تل السمك .. وحتى طبيب الحى ، الكثر الباقى ، رهاها وناداهما وانضم إلى حلقة المحلقين حوها » <sup>(١٣)</sup> .

وها هنا تجسد مقدرة إميل الفنية على القص ، فيترك دفة الحديث هؤلاء الكهول يجلبون زنوبيا من خلال ما يغيب في

الالتحام والإيهام بأن القصة هي حياة حقيقية حتى لا يعود يمتنا أن نعرف في كل تلك العناصر حقيقية أو متخيلة . وأكثر من ذلك ، فإنه كلما كانت القصة أكثر نجاحاً طغى الإحساس بأن عناصرها حقيقية وواقعية بحق ، حيث تبهم الحواجز بين الواقعي والمتخيل . وهذا ما يحدث كثيراً في قصص إميل حبيبي « فهو ماهر في خلق هذا الإيهام إلى حد أنه يربط بعض أحداث قصته بتاريخ زمنية معروفة وعلدة : يذكر أن ( زنوبيا ) النورية كانت ترتاد معهم بعيفا في أيام فلسطين ، وأنهم ذات يوم خرجوا من الصفوف ليخرجوا على النورية وجهاً . « كان ذلك قبل الزوال الكبير ، على ما أظن . ومن المؤكد أنه كان قبل - الغراف زيلن - » <sup>(١٤)</sup> ، أو يشير إلى حقائق تربط بأشخاص بأعيانهم ، كما في إشارته إلى من كان معلمهم ، يلقيهم به (الثالث المبقرى) . . « واحد سمع عنه أنه أستاذ العربية في جامعة في الخرطوم . والثاني قيل إنه في مستشفى <sup>(١٥)</sup> » في لبنان . وهو ، هنا ، قاعد على عتبة الستين يتخرج على سبالة الحياة التي لا تنقطع <sup>(١٦)</sup> .

وفي مثل هذا الإيهام - الواقعي تختلط ذكريات الطفولة في نفسه بأحلام اليقظة وأحداث الواقع . وهي تبهم الكهل القاعد على عتبة الستين أشد مما كانت دهمته في طفولته ، حتى لم يعد هو نفسه قادراً على التمييز بين ما هو حلم منها وما هو واقع ، أو ما هو في عداد الذكريات ، حتى يشهد الآخرين على تحقق بعض هذه الذكريات - الأحلام في الواقع وفي زمن بعينه . فلم يكن وحده القاعد رأي ( زنوبيا ) في ذلك الصباح اللبشر في المشرق وهي تعود إلى وادي السناس بعد غياب ثلاثين عاماً ، « ولو كان وحده . . لضم أحلمه على هذه الرؤيا الجديدة ، معتقداً أنها مشهد آخر من أحلام يقظته . . ولكنه لم يكن وحده الذي رهاها . ولو جئت للحقيقة ، فإنه ليس وحده <sup>(١٧)</sup> » . وبالتداعي يغنى حضورها في نفسه بتابع من تيار الوعي فتفيض فيها الذكريات - مآرب الطفولة والشباب - « - هي يازنوبيا ! اتفتنا على مناداتك بهذا الاسم من قبل ثلاثين عام ( كذا ) حين كنت تحطرين في أزقتنا نارة لرحلك ( كذا ) ، وما أبدأ هذه النارة ، وتارة مع والدك - هل هو والدك يازنوبيا ؟ - وسعداته ودبه المعجب . زنوبيا ! رها ! لم يكن هذا هو اسمك ، وهل لك اسم يازنوبيا ؟ - ولكننا تواضعنا عليه ، فصلح لك وصلح لنا . لقد استرج هذا الاسم بملاعب طفولتنا حتى أصبح جزءاً منها ، تذكر فيذكر ، مثل جدار المدرسة الذي كان قلعتنا في حرب الأولاد الآخرين ،

(١٥) ٥ : ٢٢٠ - وقع ذلك الزوال كما هو معروف سنة ١٩٢٧ . أما الغراف زيلن ، فالقصود به إطلاق المصطلح في حيفا في الجري . وكان ذلك في مطلع الثلاثينيات . وزيلن هو فريديمان بسون زيلن ( ١٨٣٨ - ١٩١٧ ) Zeppelin ، مهندس طيران ألماني ، صنع الماشهد الكبرى التي سميت باسمه . انظر والمجلد في الأحلام - دار للشرق - بيروت . ٨ ط .



ويأتى صوت الراوى من حدود المشهد ليضيف « وقهقهه شيوخ الوادى حولها ضاحكين . ويقام الاستيكاك لم يفهم شيئاً ما يدور حوله » ولا عساكر البلدية فهموا شيئاً . وأما الصبية فافتربوا يتحسسون ثيابها المزركشة ، لا يهين . وأما القاعد على عتبة الستين فافزورت عينه من شدة الضحك<sup>(١٥)</sup> . ثم يتدخل صوته بتعليق غثائي تنطفر في خلاله روح إنسانية مؤسمة ، لما يعكسه من شجن وأسى يشبهان ما نحصه وتلمسه فيما يسميه العامة « ترويد الشيخ أو العجائز » :

- أبو جميلة !
- أبو جميلة ، ضيعت حالى ، بين الجمال .
- أبو جميلة ، ذا الحب مالى ، وذا حلالى .
- أبو جميلة !
- أبو جميلة ، الحال مابلى ، والعمر زایل .
- أبو جميلة<sup>(١٦)</sup>

وأبو جميلة هذا ، قد يكون والد زنوبيا التورى ، يخاطبه إميل على الغياب بما يعكسه من ارتباط حميم مع الماضى . وإميل ماهر فى تصوير المواقف الشعبية ، وتجسيد المشاهد الإنسانية ؛ إذ نحس من خلال هذه الكلمات البسيطة أن الكهل يتحسر على الماضى والشباب وقد ضاعا بين عناصر الحلية والجمال ، ويحس الآن أنها يتفلتان من بين يديه . وما يزيد فى حسرتة أنه يحس بهذا الضياع فى بلده وقد تغيرت الأوضاع فيه (الحال مابلى) ، وكأن الأرض تسحب من تحت قدميه ، وأن الحلية على مستواه الفرى تتناقص (العمر زایل) . فنشعر بالحسرة فى أعماقه وكأنه يتحسب الموت . . وأوضاع الوطن والناس على ما هي عليه .

أما بائع السمك ، الأصغر ، الولد الجمعدة ، حبيب الصبايا ، الذى كان يسرق لها أكبر رتقالة من دكان والده مقابل قبلة منها ، فى عطفة الوادى ، وعلاقة من والده على باب الدكان ، فيسألها عن الدب صاحب نجلا ، فتجيبه زنوبيا « حين تصبحون أصغر من الدب ، يا أكل العلفات على باب الدكان وفى عطفة الوادى ، ونجبون سمية أيضاً ، يعود الدب يلعب فى ساحاتكم »<sup>(١٧)</sup> .

ويتطوع الراوى هنا أيضاً ليوضح قصة نجلا وسمية والدب صاحب نجلا ، من خلال ذكريات الطفولة الناضرة ، أيام لعبهم (الغيمضة) ، وكيف كان الصبايا لا ينجبون إلا حيث تختبئ نجلا (الدلوعة) ابنة صاحب الفندق ، وصاحبة الامتيازات المحلية فى المدرسة ) ، ويتجنبن الاختباء مع سمية (الصبية المزيلة الحولاء) بنت حفيظة خادم المدرسة ) ، حتى لقد صرخت ذات مساء : « لماذا لا نجبى أحد مئى ؟ أما خاتمة »<sup>(١٨)</sup> . أما دب نجلا (الحصا) ، فهو الدب الذى كان يلعبه والد زنوبيا التورية ، وقد خص نجلا يوماً هو كذا ، ث ، فارغى فرقها ولف يمينه على سفتها . . وازدادت قيمة نجلا فى عينونا . صار لها ، بعد الشعر الخاص والوالد الخاص والمقدم

أنفسهم من ذكريات يسترجعونها فيها يشبه تيار الشعور . وبذلك يستكمل الراوى - القاص استرجاع جوانب الحياة القديمة الأليقة على ألسنة الشخصيات الأخرى ، كل بما كان يتعلق به . أما هو ، فقد انسحب من المشهد المركزى ليحمل دور المشاهد عليه ، وقد تمدد على عتبة الستين ، « وافرورت عيناه من شدة الضحك » . وشر البلية ما يضحك !

وكما تجسد هذه المشاهد الحمرارية القصيرة بين هؤلاء الكهول وصديقتهم الأليقة ( زنوبيا ) قطعاً من نفوس أصحابها تنبض بالحلية وتنطق بالحركة والحياة ، فإنها تمثل لدى كاتبنا قدرة مدھشة على استبطان النفوس الإنسانية ، واستكناه الحلية وسير تياراتها التحتية ، من خلال ما ينكشف على السطح من مظاهر تبدو فى ظاهرها عادية أو لا قيمة لها ، كما تمثل لديه قدرة فائقة على ضبط الأحاسيس الإنسانية وتكتيفها فى عبارات أليقة تنطفر بالإنسانية الوداعة ، وإن ظل فى كل الأحوال غير بعيد عن قضية الوطن السياسية ، بل هو فى صميمها ، يسفر كل أدواته الفنية للتذكير بحقائقها ، والتنبيه على واقعها ، والإشارة إلى مستقبلها . ونحن نحس فى ذلك ، وبأسلوبه الساخر ، كان يده تبتش فى هذا الواقع ، وحينه تغمر عليه من خلال دموع الضحك والاستهانة التى تفرورق بها عيناه .

ويلتقى فى هذه المشاهد الحمرارية التى يرقبها الكهل القاعد على عتبة الستين ، ويلتقى عليها أحياناً ، يلتقى فيها الماضى والحاضر من خلال هؤلاء الكهول خاصة ، لتتعدد الإشارة إلى المستقبل على لسان زنوبيا - النورية الباصرة ، بشخصيتها الشعبية الأليقة . ويزيد الموقف عمقاً تدخل الكهل القاعد على عتبة الستين وتعليقاته التى يتطوع بها ، بما يضيفه هذا التدخل والتعليقات من مشاعر إنسانية سائغة وحيمية . والكاتب حريص فى كل هذا على فصل هذه المشاهد والتعليقات فى مقطوعات يستغل بعضها من بعض . ويختار المرء أى هذه المشاهد والمقطوعات يختار ، وكل منها معجب وشديد التأثير . تقول هند المعجوز جامعة بقول البر « - أنا هند يازنوبيا ، هند السمراء أجيعة الفران . كنت أجمع حولى من الفتيان ، أكثر مما كان ذلك يجمع منهم . وأية والدة فى ذلك الزمن يازنوبيا لم تتسامح عن سر حساس فتأما فى حل صبيحتها إلى القرن ؟ كنت أنا هو السر يازنوبيا . أما بقولى أنا فلا أجمع سوى قروش غير مقبولة حتى فتحات القروش سدوها علينا يازنوبيا . فاضربى على ذلك وارقصى يازنوبيا ، لمل الصبيان أن يجمعتموا فترتضى وارترقى ! »<sup>(١٩)</sup> .

وترد عليها زنوبيا رداً تتجسم فيه دلالة عدم الرضا عن الواقع الجديد ، والدهشة لقيامه واختلافه عما عهدهت فى الماضى الذى تفرى النفس عهده : « حين يجمع الصبيان فى بيتكم ، ويعود أبو جميلة يرقص فى ساحاتكم ، أضرب على دق ياهند ، وأرقص يا تيمية ! »<sup>(٢٠)</sup> .

الإيمان بالحقيقة التاريخية المضمرة في طيات الغيب، قياساً على حكم التاريخ: وهل يبق لك وطن يا حلاق القصور؟ ماذا تحلقون في بلادكم هذه: شعور الناس أم جنودهم؟ الفلال أروى جنداً منكم. لقد فقت حكم الأتراك وحكم الإنجليز، وعمرت بهدماً<sup>(٢٧)</sup>.

ولا يفوت زنوبيا أن تحدد طريق المستقبل من قبل أن تمضي عن الوادى، فتخبر ألقها القدامى، وقد بدأ (عساكر البلدية) في تفريق المتجمهرين وهم يلحون عليها ألا تركهم، فتجيبهم: «ما ترككم أبداً. احكوا لأولادكم عني، حتى إذا عدت لا تذكرى هند وحدها، ولا الولد الجملة وحده، ولا على البقال وحده، ولا الكثر الباقي وحده، ولا القاعد على عتبة الستين وحده - أين ذهب؟ - ولا حلاق السياسة وحده، بل يذكر أولادكم أيضاً، فأعود حينئذ وأرخص: أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى، في القضاء الواسع، مع أولاد يالغ البلاستيك أيضاً، وأولاد عساكر البلدية<sup>(٢٨)</sup>».

وفي المقطوعة الثالثة، وكما أشرت فيها سبق، يبق إسرائيل حبيبي على منحى الطريق، ويرى من الناحية الأمامية الأولاد يكبرون، لعلهم يقدرّون على تحقيق فكرته - دعوة زنوبيا التي أرادها أن تثل الحياة السابقة: «مضت عن الوادى، كما هبطت عليه، من باب الطلعة، زنوبيا الزبوية الحسنة، هي هي كما كانت قبل ثلاثين عاماً، ما تغير فيها شيء»، يلتقي عليها وبها كل أهالي فلسطين بمختلف طوائفهم، كما عاشوا في السابق، «فخلقت ورامها على طول الوادى جلبة كيا تحلف زبومة عابرة تسحب معها وإليها كل الأبنية المعروضة في سوق الفخار<sup>(٢٩)</sup>».

وعلقت النظر في جمهور المتعلقين حول زنوبيا (بائع البلاستيك وعساكر البلدية)، وهم أشبه ما يكونون بشخصيات الكورس أو الدرجة الثانية. إنهم جند على الموقف أو غريباء. ولعله أراد يابغ البلاستيك عنصر المدينين من اليهود ما يمثله البلاستيك من دلالة الطرود والحشاشات وعدم القدرة على الاحتمال والبقاء، كما في أذهان الناس. وأراد بعساكر البلدية عنصر السلطة الرسمي، وبأولاد الحارة... الأجيال الناشئة من الأطفال. ويشف تصاعد تصرفاتهم ومواقفهم جمعاً من شخصياتهم ودلالات وجودهم؛ فهم في المشهد الأول «وقفوا ينظرون متعجبين، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئاً<sup>(٣٠)</sup>». وفي المشهد الثالث وقد قهقه شيخو الوادى ضاحكين - ويابغ البلاستيك لم يفهم شيئاً ما يدور حوله، ولا عساكر البلدية فهموا شيئاً؛ وأما العصابة فاقترابوا يتحسسون ثيابها المزرزكة، لامين...<sup>(٣١)</sup>. أما في المشهد الثالث، فإن يابغ البلاستيك «تضايق من انصراف الناس عن بضاعته (كانه انكشف أمره وانتفضح)». وعساكر البلدية تشاوروا فيما بينهم ما إذا كان عليهم أن يطلقوا منها إبراز رخصتها. والعصابة تهامسوا بالبدب وبالحليف منه...<sup>(٣٢)</sup>. وفي المشهد الرابع، فإن «بائع البلاستيك

المخاص، دب خاص<sup>(٣٣)</sup>! ولا بأس أن ترمز سمية ونجلا هنا إلى الشعب الفلسطيني المشرّد يكلنا فتيته، الفقيرة والغنية، وكلتاها تثير الإحساس بالألم للمسوى بسبب غربة الشتات والمناطة. ولا يفوت إميل حبيبي أن يعلن عواطفه الإنسانية (الأبوية - الأموية) تجاه كل من التستين: «فهل وجدت سمية من ينجني معها فيما بعد، ويؤنس وحشتها، في ديار الغربة يؤنس غربتها؟<sup>(٣٤)</sup>». «فهل وجدت نجلا فيما بعد ديارها الأدمى، الذي يلدق مساقها، في ديار الغربة يلدق مساقها<sup>(٣٥)</sup>».

ولا يفوته كذلك الموقف الفياض بالمناطة القاسية أن يعلن إحساسه بالفرق النسبي في الزمن بين الماضي الحلوى والزمن الحال الصب: «لقد كانت الساعة في الماضي أقصر بكثير من الساعة اليوم<sup>(٣٦)</sup>».

وإذا كانت شخصيات إميل حبيبي دائمة المحصور في هذه القصة، وإن كان حضوراً نسبياً وبلوجيات متضلعة، فإن شخصية (زنوبيا) تظل الشخصية المحورية التي يتركز عندها وحوها النظر والأحداث. وقد تعلمت الحكمة من ذلك الكهل المجرّب (القاعد على عتبة الستين)، فانسققت على لساني أقوالاً مضمعة في شكل ردود على بعض كهول الحى الذين يطلبون إليها استرجاع بعض (ملاحح الحياة القديمة) في (الظروف الجديدة - الطارئة). وهي في ردودها كأنها تزيد في كثيف ما لم يكشفه ذلك الكهل من هذه الظروف الطارئة، كما تزيد في التنبيه عليها والمخبر بها. وأكثر من ذلك، فإنها، بقدرتها على (التبصير)، تترنو بالأبصار إلى كشف المستقبل، كأنها تؤكد مدى ذلك الكهل وأفكاره السياسية. ترد على (علي البقال) الذي طلب منها أن ترخص، فتقول: «ما رخصت أبداً إلا لمن لا ينظر إلا إلى الأمام؛ للصبّيان الذين ليس لهم إلا ما هو أمامهم. وسأرخص للصبّيان مرة أخرى، لأولادكم يالغ ويا جعدي ويا هند، وأنت يا قاعد على عتبة الستين، حين تحكون لأولادكم عني فأعد غريبة عنهم. حينئذ سأرخص: أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى، في القضاء الواسع<sup>(٣٧)</sup>».

ومن أكثر المفارقات كشفاً وحرجاً تلك التي نشأت عن موقف الحلاق الذي كان «منذ أصبحنا على هذا الوضع الذي نحن فيه التزم الصمت في الأمور السياسية، وأغرق همه في مغائر الأسرار الشخصية لزبائنه ومعارفه. وظل لا يضحك إلا بجد، ولا يمزح إلا بجد». ولكنه أراد في هذا الموقف أن يشترك في إضحاك الآخرين، «وأن يبتعد عن التسمية خمس عشرة سنة (١٩٤٨ - ١٩٦٣)، خصوصاً أمام عساكر البلدية». ومع ذلك وقع السكين على رأسه وقعة دامية. «يسأل زنوبيا في تخابث: «أنت نورية؟ وما هذه البلاد بولنك؟» فما الذي أزعجك من دون كل الغائين؟<sup>(٣٨)</sup>». فكان بذلك كمن يمرى الموقف من جميع جوانبه، إذ دفعها إلى الرد عليه بما يفضح الحال، ويعلم

المسارب والقنوات التوسيلية ، وتلاحم فيها بينها ما يشبه الأعصاب الدقيقة أو الشجيرات الدموية ، التي تغذي أدق الأطراف وأكثرها بعداً ، بدم الحياة والفن ، بحيث تبدل كل الجزئيات متكاملة في بناء قصص صلب ومتماصك ، فلا نقص ولا ترحل في الملحة أو في الأسلوب ، وقد أورد هذا المتماصك الحقيقي بين مختلف هذه الوسائل والأساليب أحساساً بواقعية الأحداث وصدقها ، بحيث لا يعود القارئ قادراً على التمييز بين الحدث الواقعي والحدث الفني ، فقد اجتمعت في كل الأحداث روح الواقعية وجوهر الفن . وأغنى الكاتب هذه الواقعية بما أضفاه عليها من إلف وهمية باسترجاعه وبعض شخصياته بعض ذكرياتهم ، ويتدفق تيار الشعور لديهم ، بحيث تاترت في كثير من أجزاء القصة مشاعر إنسانية أشبه ما تكون بتيلات المحيط الدافئة . وهو يمزج في هذه الذكريات والمشاعر بين ما هو أغان وأهازيج طفولية يرددها أطفال فلسطين في بعض المناسبات :

— شقي يا دنيا وزيدى .

— شقي يا دنيا وزيدى . بيتنا حديدى . عمى عبد الله كسر الجرة . قتله سيده . نيمه بره . هيه ا .

وما هو نداءات بعض الباعة :

— إيما يا كايما ، يا كايما

— بوظه بعليپ . اليوم بمصارى ويكره بلاش !

وما هو صوت (السعداني) أو ملعب السعدان في فلسطين :

— هوب ، اعجن مثل سنك المجوز وهى تمجن المعجن !

— هوب ، تيجتر مثل المعلم وهو يعلم الأولاد !

وإذا كانت مثل هذه الأغاني والنداءات والأصوات تذكر بحيلة الماضي ونضارة الطفولة المسروقة ، فإن الكاتب يدس بين هذه المواقف الطفولية بعض أصوات الأمومة الفزعنة بسبب بعض أحداث فلسطين :

— ولدى !! طلعت قبلة في رأس الشارع .

— ولدىك بخير . انتقل ابن مسعود .

— أوع تقيب بعد غياب الشمس ، أحسن ما نطلع فيك قبلة .

وقد تكون مثل هذه الصرخات لا تزال طوال سنين عدة ترن في أذنيه وفي أذان كثيرين من أبناء فلسطين مع كل الأحداث التي دمغتهم والحقت بهم النكبة . وتأتى مثل هذه الصرخات بين تلك الأغاني والأهازيج مثل قبلة مدموسة بين أنثوب حورية . . تذكر باستمرار هذه المقارنة للإنسانية الصارخة . ونستمر في هذا السيل من تيار الشعور الدافق ، فنقرأ مرة ثانية بعض أغاني الأطفال :

الفت نحو عساكر البلدية : متى تبادون بتايدي ولجكم ؟ ، وعساكر البلدية تساهلوا فيه بينهم : كيف ؟ ، والصبية نظروا في عيون آبائهم مستائلين . . . (٣٦) . وفي المشهد الخامس يشاركون الجميع القهقهة والضحك ، وقد ردت زنوا على طبيب الحلي ، الكثر الباقي : إذ طلب منها أن تبصر له مستقبله ، إذ كان طست النحاس جامداً ، فشالت : « الذى بقى لك من مستقبل ، يا كتر ، يستطيع أعشى أن يراه . أقلب الطست وانقر عليه (٣٧) » ، كان ردّها هذا أثار بعض مشاعر الاطمئنان في نفوسهم ، إذ يحس فيه قدر من التهمك . وفي المشهد السادس ، أشارت زنوا إلى الكهل القاعد على عتبة الستين وإلى غرفته التى ولد فيها ، وقد « هدموا جدارها وحولوها إلى كشك صودا وجازوزة » ، وسألت : « ماذا أصاب الثالوث العبقري ، والفرقة التى ولدت فيها ، التى تستحول إلى متحف ؟ » (٣٨) . وهنا ركض صاحب كشك الصودا والجازوزة ( يهودى طارىء ) إلى بائع البلاستيك وتماسا ، وراحا إلى عساكر البلدية وتهاوسا . وسال لعاب الصبية على ذكر الجازوزة ( برامة أطفال ) (٣٩) . وفي المشهد السابع ، عند موقف الحلاق ، « بدأ عساكر البلدية في تفريق التجمهرين » ، وكان على الكهل أن يقرم على عتبة ( كذا ) ليندمج في سابلة الحيلة التى لا تنقطع . وتفرق الصبية يشرون الفلافل من كشك في أقصى الودى ، تصنع الفلافل فيه على الطراز الحديث ، ولكنها بقيت فلافلا ، والفلافل القديمة (٤٠) . والصبية بذلك ، وهم يأكلون الفلافل الأرسخ جلدراً . . يتجذرون أكثر من أنظمة الحكم : الأتراك . . . والإنكليز .

وأخيراً ، وفي النهاية تطلب زنوا إلى الجمهور أن يحكوا لأولادهم عنها ، حتى إذا عادت تذكرها ، وحيثما مترقص : « أبداً بآيد متشابكة خارج هذا الودى » ، في الفضاء الواسع ، مع أولاد بائع البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية . . وربما كانت هذه الدعوة إلى التعايش ، هي فكرة الحزب من ناحية ، وقد لا يستطيع الإعلان عن سواها من ناحية ثانية .

وهكذا نرى كيف يتوسل إميل بوسائل فنية قصصية متنوعة من أجل توصيل ما يريد أن يقوله أو أن يشرحه ويعلم عنه ، بلسانه أو على ألسنة الآخرين . فهو يراوح بين أساليب قصصية عدة ، ويمزج بين وسائل فنية كثيرة ، تنف كلّها وتتش ، بدرجات متفاوتة ، بأفكاره وبأهدافه التى يتفياها : فقرة نراه يتحدث بشخصية الراوى ، ومرة أخرى بأسلوب الإخبار بالحدث ، وثالثة بطريقة السرد ، ورابعة يعرض السؤال والاستفسار ، وأخرى بالتأمل أو التعليق أو للمتلوج الداخل ، وغير ذلك من أساليب ، بإقامة الحوار الحلى بينه وبين ابنته ، في شكل يأخذ طابع الأنشودة وروحها ، أو بين بعض شخصياته بحيث تتحد على حبال هذا الحوار كله عنقيد من الدلالات والرموز . وتلتقى هذه الأساليب كلها وتتوزع في شبكات من

على أحضان تينة عتيقة ؛ كأنه ينيه هذا الحب الدقيق إلى ما لحق حياتهم بعد التكية ، إذ ينظرون إلى عناصر الحياة الماضية كمن يستقر الندى في أيام القحط والجفاف . ثم فيجأنا ، وهو يصف تلك التورية « بلحمها الذى بلا شحم » ، فيستحضر في ذهنه التعبير « بشحمه ولحمه » ، الذى أصبح شعبياً لشروع دوراته ولفه على الألسنة ، خصوصاً إذا ما جرد من حركات الإعراب فيه ، فيجأنا هو الآخر وقد جرد التورية من الشحم ، وتشير التعبير ليصبح أكثر دلالة وصدقا على الحالة التى يتحدث عنها . . . التورية الخفيفة اللحم ، الضامرة العود . . . ويشعر بالهزة التى ينقلها الكاتب المبدع من خلال هذا التعبير المفاجئ ، في التعبير الشائع .

وقد لا نحس في القصة بما يشغل الكاتب بمصر الزمان الظاهرى ، وإن لم يميل هذا النص تماماً ، فاكفى ، كما فعل في قصة « بوابة متديارم » ، بتجسيد الإطار الزمنى العام للأحداث ، واختار في كل من القصتين لحظة زمنية مشرقة يبدأ فيها الحدث المحورى ، فنزوى وأما في ذلك الصباح التماسى المشرق . . . وقد يكون مثل هذه اللحظة دلالة على ما يطن الكاتب من حس التماثل والأمل . ولكن فكرة الزمان في القصة تبدو حقيقة من خلال إضمارها في روح الحاضر حتى عندما يتحدث الكاتب أحياناً بصيغة الماضى ؛ إذ إن الحديث بهذه الصيغة لا يقصد به الحدث الماضى لذاته ، أو تسلسل هذا الحدث مع تدريج الزمن ، وإنما المقصود هو تسخير الماضى أو توظيفها في خدمة الآن والآلى معاً . . . أو خدمة أفكار الكاتب وأهدافه ، أو إضامتها . وتؤدى هذه المهمة بمقدار إيلاج هذا الماضى في روح الحاضر ، واندياجه أو إضماره فيه . وقد يكون طابع قصة الفكرة الذى يسم قصص إميل حبيبي عموماً ، هو الذى يفرض هذا الترتيب الزمان وفهمه من هذا النص . ولذلك فإن القارئ يظل يحس ، من خلال روح الاستمرارية في الزمن ، سواء كان الفعل ماضياً أو مضارعاً ، بحيوية الموقف والفكرة .

وكما يتمتع إميل بحساسية شديدة نحو الزمان ونحو التعبير ، فإنه يطن في نفسه روحاً عظيمة من التقدير المتكهم والسخرية الجادة ، التى تسفح في كثير من المواقف على الغمز والتلميح دون التصريح . يشكو على لسان هند ، جامعة بقول البر وهى تخاطب زنوبيا : « . . . أما بقول الآن فلا تجمع سوى قروش غير مثقوبة . حتى فتحات القروش سلوها علينا يا زنوبيا . » ويعلق على طبيب الوائى الذى أراد أن يحس نبض زنوبيا ، وكان في الواقع يمتحن بقايا النبض في قلبه (1) ، فيدعوا إلى أن تبصر له مستقبله ، كما كانت تفعل عندما كان يعود من الجامعة في الشام . ويعلق القاعد على عته الستين ، فيقول : « فمن أيام الدرام في الجامعة كان يجب النظافة ويجب السترة . ولذلك حين كانت تأتية التورية إلى غرفته كان ينادى على صاحبة البيت

— ياستى عرجا عرجا ، يامفتاح الطينجا !  
— حطيت ورا الصندوق . أجا خالى سرقه . سرقه  
ما سرقه . لستى من حلقه .  
وينقطع دق سيل الذكريات بكلمة :

— إضراب !

كان الكلمة تقطع هذه التدفق للروح الطفولية ، كما قطع الإضراب الطويل في فلسطين يوماً استمرار الحياة على طبيعتها . ويستأنف الأغنية :

— حلقه شغل بقل . حلقه طير عقل . يا بنت الملوك .  
جاين يخطوك . . . هيه . .  
ثم تتوقف وتتقطع مع كلمة :  
— بولس (34) .

قد يبدو ومثل هذا المزيج الداخلى متكلفاً ، ومع ذلك فإنه تجسد فيه ، ومن خلال تناوئه ، مسألة الحياة الفلسطينية من برامة الطفولة ونضارتها إلى غيب الاستعمار والصهيونية وإرهاها . . . فيسببها تسرق الطفولة من أصحابها ، إذ تحرم من حقوقها ، وتتقطع بها أوصالها ، كان الكاتب ، بذلك ، يعتمد الإجابة عن الصبغة الذين نظروا في حيون أبنائهم مستائين ، فيعرض أمامهم درساً في تنبيه حس الانتباه الوطنى وإغشائه ، بغنى في الحان شعبية . وفى ظل هذا الإلق الإنسان يدمج حساً عميقاً من روح الالتزام والتسوية ، مع حس غامر من الروح الشعبية الجادة ، تقترب بالكاتب الكهل من حدود العظمة الإنسانية والصدق الطفولى معاً .

وإميل حبيبي وصف دقيق الملاحظة ، عميق النظر والتأمل ، يتكوى في كتاباته على تجربته الحياتية الواسعة ، وثقافته الفنية ، ويرد ذلك كله بطاقة فنية باهرة ، وخصوصاً عندما يمثل مواقف الفنية غملاً يندو بها من أن تصبح أشبه ما تكون بالحدث العادى في حياته . وعندها يتم تخليق الموقف بين وعده وبلىه على منادى قلمه ، وهو ينفض بالحرارة ، تكاد تدب فيه أنفاس الحياة . فنزوى التورية « هبطت على الروائى من باب الطلعة كما يبط الندى على أحضان تينة عتيقة : زنوبيا التورية الحسناء ، هى هى كما كانت من قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شيء بلحمها الذى بلا شحم ، ويشابها الزرقة الملهله ، ويدفقا الصمغ ذى الصناعات النحاسية الكبيرة مثل القرطين النحاسيين الكبارين في أذنيها ، ويأبسانتها المصروب ، ويعينها الحضراروين الكحلاروين بدون صناعة ، على وجه أسمر على قامة ملفوفة (35) . » وهو لا يكتفى بهذا الوصف الدقيق للمرأة ، وإنما راج يستكمل بالظن الحالة الإنسانية . يجمع جوانبها ، فيستحضرها في الذهن وقد خلع عليها مشاعره بروح التفنن التى لا تزال تغتلى من روح الحياة الشعبية ، سواء من ناحية الحبس ، أو من ناحية التعبير . فهو ط زنوبيا على الروائى « كما يبط الندى

«ولوجت الحقيقة لوجلت الفرق عظيماً بين أحلام الأسس وأحلام اليوم...»<sup>(١١)</sup>.

إن استعماله للفظاً وعبارات مثل «غرق الباب» صارت عظمه مكاحل، «ولوجت الحقيقة»، ضمن هذا الأسلوب السمع، وفي مثل هذا الجو الجاد الذي يعرض فيه تعاملاته العميقة ينشع من هذا الجو غيوم التعبد، فيصفو الأسلوب صفاء النفس، ويهيب نفوس القراء بعدوى هذا الصفاء، ويحرك فيها شعور الانتماء الكامن في منابع هذا الصفاء في النفس الإنسانية.

ويجده الروح يقيم إميل حبيبي، من جميع هذه المواد والمناصر، أبنيته القصصية في رحابها وضمها، ويملأها بشخصه وأحداثه، وبطريقته الموسومة بوسمه. وهذه القصة ليست قصة الحدث المتناهي أقبياً، كما أنها ليست قصة الشخصية - البطل، ومن ثم ليست قصة البطولة الفردية، وإن كانت هناك شخصية محورية تتركز حولها معظم خطوط الأحداث، وإن لم تكن هي ناسجها. والأحداث في هذه القصة جزئية ورأسية، تتفاعل والشخصيات عميقاً، وتكامل بها ومعها في سبيل الكشف عن هدف القصص وغيابته التي ينتهاها. وهكذا تبدو الملمتات أشبه شيء بالداومة، لا بد لها من محور رئيسي تدور حوله. ولكن هذا المحور يتغير في أحد طرفيه بين الحين والآخر، فتتوالى بالتوالي على محور متحدة حسب مقتضيات الكشف عن الهدف الرئيسي للقصة، الذي يظل هو البؤرة المركزية في أفاقها. ويمكن أن نسمي هذا النمط من التكنيك «تكنيك الدوام»، حيث يتكشف الهدف في القصة مع دوران دوامة الأحداث والشخصيات، وبالاتصال على أطراف المحور المتعددة فيها. وقد ترتب على ذلك أصران؛ أحدهما، عدم بروز عنصر التنامي والامتداد في الزمن؛ لأنه ليس هناك نمس أفقي ففعال، لا في الأحداث، ولا في الشخصيات، وإنما النمو الفعال يتم عميقاً، ويشتمل في الكشف، وتأتيها، بروز عنصر التامل والتحليل العقليين عبر التوصل الفني بالبرز أو بسواه من أجل التوصل والوصول؛ توصيل عناصر الهدف وجزئياته، والوصول إليه مكتملاً في النهاية، يتكشف بالمخطط أو بالإيجاز.

ويجده الأساليب التي يتوصل بها إميل حبيبي يتخلق عالمه القصصى ويتكامل؛ ذلك العالم المتميز بأجوائه المحلية، الذي يبدو أقرب ما يكون إلى الروح الإنسان الحميم، ويروحه الفلسطينية، حيث يبدو أبعد ما يكون عن التعصب الإقليمي النحيم... صدقاً مع النفس، وإخلاصاً للقضية والفن.

أسلوب الأديبين، وبخاصة في كتاب الرغائب «قلب لبنان»، وهو عبارة عن تسجيل لبعض سياحاته ورحلاته في داخل لبنان.

أن حمل على غرته طسماً مليئاً بالماء؛ فكان يبدأ بفصل التورية. لماذا تريد الماء يا جارنا؟ - حتى تبصر في مستقبل يا جارنا. بالماء؟ إن فتح البخت لدى النور أشكال والزمان!.

«والحقيقة أنه ما من أحد أجبهما كما أجبهما صاحبتا هذا. وقد عرفها تمام المعرفة؛ وهي تحبه أيضاً»<sup>(١٢)</sup>.

وحين هو نفسه. القاعد على عتبة الستين لن ينج من روح هذه السخرية وغمزها؛ «لم يشأ القاعد على عتبة الستين أن يجرى الماضي؛ فهو يعرفها أيضاً، وهو يجيبها أيضاً، ولكنه صار يعرف نفسه»<sup>(١٣)</sup>. وتحلو غمزات إميل في بساطتها وعفويتها، كما تحلو في خبيثها؛ إذ تأتي أحياناً من خلال جملة معترضة قصيرة، كما في قوله وهو يتحدث عن زنيا أيام كانت تخاطر في أزقتها: «وأنه لو حلتك، وما أبدع هذه التارة؟! وتارة مع والدك - هل هو والدك يا زنيا؟». وتأتي أحياناً عبر لفظة واحدة تحمل غصب الدلالة من خلال الاستعمال الشعبي الصامى، «... ومثل المعلم الذي (كيسانه) يقبل المديرة، فيا عاد وما عادت في الفصل التالي»<sup>(١٤)</sup>.

إن إميل حبيبي، بسخرية وأسلوبه كليهما، يذكرني بأمرين الرغائب الأدبي المشهور بسخرية الجافة، وأسلوبه الرشيق القريب من القلب. ومن أبرز سمات هذا الأسلوب البساطة والصدق والعفوية، وكلها صفات متأثرة عن استقطار روح القصصى والعامة مما في لغة سليمة سهلة وميسورة، تعبر تعبيراً طبيعياً عن أعماق النفس في ثرائها وفي بساطتها. وبذلك يتحقق للكاتب أسلوبه الملتصق بالحوية والصدق، فيقربه من القلب، ويجعله يشيع جواً من الدفء والحميمية.

يجدنا إميل عن بعض ذكريات فترة طفولة الراوى، وأنه كانت تدهمه أحياناً بعض أطراف حتى «انتشر في الزقاق خبر أن الصبي غير طبيعي. ولما وصل الخبر إلى والده الكهل ربطه أخوه الكبير بعرق الباب، وأنهال أبوه عليه بالخرام حتى أعاده صبياً طبيعياً».

«ومنذ ذلك الحين انقطعت أطيافه، ومضى شبيه كومة الحلم، يتجنب البين والبيات بأطرافهم. ولا يجرى حل التفكير في الماضي حتى لا يعير بالسذاجة. طفولة فحنت صدرها لبقض الريح».

«وما هو الآن، وقد قعد على عتبة الستين يراقب مابلة الحياة التي لا تنقطع... تدهم أحلام اليقظة من جديد، أشد عما كانت دمه في طفولته، حتى اختلط الأمر عليه، وضمها بين أضله له، وله وحده. ولم يبق له أخ كبير يربطه بعرق الباب. ووالده صارت عظمه مكاحل. لقد صار هو نفسه والدًا!».

قضيت عدة سنوات في إعداد رسالة الماجستير حول «أدب الرحلة عند أمين الرغائب»، ويمكن للقرّاء أن يلمس التشابه الواضح بين

## ٣- قصة «موتىة السلطون»

والعمل الرابع والأخير في هذه الأعمال هو قصة «موتىة السلطون» ؛ وقد كتبها ونشرها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، حيث كان قد استوى عوده الأدنى في هذه المرحلة ، وبدأ في النضج ووزارة الإنتاج من بعد ذلك ، حتى لقد تحول إلى كتابة (القصةرواية) ، والرواية ، ثم المسرحية ، بعد أن كان قد تفرغ للعمل الأدنى في وقت لاحق .

وميزة إميل حبيبي أن كل أعماله الأدبية هذه سياسية وطنية ، تدور حول موضوعات متشابهة ، بل تكاد تكون موضوعاً واحداً . وهو إذا كان لا يميل بالضرب على الوتر الواحد ، فلأنه قادر على استغلال خصب الموضوع والتنوع في الجوانب . ولاغربة ؛ فالموضوع ، صير شعب ووطن ، وقضية حياة على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة . . ومن هنا يتوافر الحبيب في الموضوع ، ويتأتى التنوع عليه . ويظل الحديث عن آثار النكبة الفلسطينية ومظاهرها في مرحلتها الأولى (١٩٤٨) ، والثانية (١٩٦٧) حديثاً يمس الجوانب الإنسانية المأسوية فيها ، كما يمس الجوانب الضمالية ، وكلها جوانب لا تنتهي ولا تنفد عند حد ما نبيأ له الأدبي الذي يتفرغ على تناول هذه الجوانب واستشراف بعض أبعادها .

وإميل حبيبي في «موتىة السلطون» يتحدث عن بعض المظاهر والأثار الإنسانية والمأسوية للنكبة في مرحلتها ، ويجسد طريق النضال وأسلوبه من وجهة نظر فردية - حزبية ، وذلك من خلال تعرض الراوى في القصة (الكاتب نفسه) لبعض جوانب من حياة الشخصية الأخرى الوحيدة فيها (حزيراز البقطان) ، بأسلوب في تميز وباعث على النشاط والتأثر . ولا نحس أن هناك في القصة أية شخصية أخرى إلا من خلال تلك الإشارة الوحيدة إلى أن القصة - المروية كتبت بناء على طلب شخص ثالث في ذكرى الأربعين لوفاة المرحوم (حزيراز البقطان)<sup>(١٦)</sup> ، دون أن يذكر اسم ذلك الشخص الثالث ، أو تعاد الإشارة إليه .

ومنذ البدء ، ومن قبل أن نتناول هذه القصة بالتفصيل ، أود أن أشير إلى ملاحظة تلفت للنظر في أعمال إميل حبيبي الأدبية في هذه المرحلة الجديدة . وهذه الملاحظة ، وإن كانت شكلية ، إلا أنها تتصل بلب الموضوع الجوهرى الذى يشغله في أعماله كلها ؛ وهى تقديمه كل كتاباته ببعض أبيات شعرية أو غنائية (سنشير إلى ذلك ، كل في مكانه) ، تتخفى بالوطن ويمجته ، أو تبشر بالعودة . وهذه القصة يصدرها ببشارة : بيت من الشعر لعبد الله بن عبد الأعلى :

ليس آت يبعيد

بل قريب ما سياتى

وعلى الرغم من صدمة الحرب في حزيران ١٩٦٧ ، ونقل المزة ومسويتها ، فإنها لم تفقد أدبها الأرض المحللة توازيمها ، ولم تنصف إيمانها ولا ملامح في قهقهة وسن أمهلهم في الوطن والعودة . واعتقد أن مثل هذه الظاهرة اللاتفة للنظر في كتابات إميل في هذه المرحلة تظهر من مظاهر الإصرار على المقاومة العنيدة أمام الإحسان بالتحدي الجديد . والتفصيص كلها كما أراد على هزيمة حزيران ؛ فقد جاءت أثراً من آثارها ، ودعوة إلى النضال بطريقة الحزب . . وإميل حبيبي الذى مثل دور الكهل القاعد على عتبة الستين في قصة «النورية» ، يراقب الحياة ويتأملها ، ويعيد الاتجاهات فيها ويرشد إليها ، كان قد قام عن عتبة في نهايات القصة ليتنمى في سبالة الحياة ؛ وهما هودا يقف هذه المرة ليمثل دور المناضل - المعلم والمرشد لطريقة النضال الصحيحة في رأيه . ومن موقف الراوى في «القصة» - المروية يستعرض الكاتب شروطاً خصياً من نضال صديقه القديم الحبيب (حزيراز البقطان) ، الملقب بـ (السلطون) ، فيفتتح أسلوبه في النضال ، ويدعو إلى أسلوب حزبه وطريقته ، حيث يراها توصلاً في النهاية إلى الأهداف الوطنية . وإلى جانب ذلك كله ، فإنه يطلنا على بعض آثار النكبة ومظاهرها في حياة العرب في الأرض المحللة ، كما أروها وكما عاشوها . ومثل هذه الآثار والمظاهر الحياتية كثير ، وهى تنبئ أن تكون مضاعفاً ، لتظل شواهد على عناصر المأساة الإنسانية في حياتهم .

وإذا كانت صعوبة الكتابة في الموضوع الواحد ومخاطرها يمكن تجنبها بإعادة الاختيار من عناصر هذا الموضوع خوفاً من التكرار ، ويتنوع وسائل القصص الفنى خوفاً من الإملال ، فإن إميل حبيبي أضاف إلى هذه الصعوبة ومخاطرها في قصته مازقاً جليداً ؛ إذ قلل من عدد الشخصيات فيها إلى ما يكاد يقتصر على اثنين فحسب ، وجعل الدور الأساسى للراوى منها (الكاتب نفسه) ؛ الأمر الذى كان من الممكن أن يجعل العمل أقرب ما يكون إلى الخبر ، فيفرض على كاتبه أسلوب الحكاية والإخبار السردى، ولكن أدبنا ، بقدرته القصصية ، أطال بعض الشيء في عمله ليتجاوز به حدود الخبر ، فبدأ قصة قصيرة مكثفة ومركزة ، كما حاول أن يترفع عن أساليب العرض وطرائق ، فمن الإخبار والسرد بالاعتماد على الفعل الماضى كثيراً ، إلى التأمل والبحث وطرح القضايا والتساؤل حولها . ثم عرض الإجابة وإردافها بالتعليق أو شفها بالقسم أحياناً ، ومحاولة إشراك المخاطب في بعض المواقف . ولا يفوته في بعض الأحيان أن يستعمل ، بفضلة ودكاء ، عنصر المقابلة القائم على تأثير شكل بسيط في تعبير مألوف درج الناس على صماعة في صورة معينة ، بحيث يقلب معناه ليخدم غرضه ، ويثبت بذلك حقيقة غائقة . وإلى جانب هذا ، فهو ماهر في التقاط مواد الذكريات عن أيام النكبة وبعض مظاهرها ، يذكرها بلسانه مرة ، ويعيد عتبا على لسان صديقه مرة أخرى ، بحيث تبدو أحداثها طازجة ومؤثرة ، خصوصاً عندما يلجأ إلى تمجيد المقارنة الإنسانية فيها ، بنش

الكفة ، لا يعرف مصدرها . ولكنها تلصق ، وهي فيها أكبر من همه . فكتبت الآخى هذه القضية ، فلاحظت فيها بعد ، أن أم الولد كثيراً ما تكون البائدة بإطلاعه على ولدها . فألقابنا نشف عن طياتنا ، ولهمنا أدرى بنا<sup>(١٤٥)</sup> . أما في تفسير طبيعة الألقاب والسرى لإطلاقها ، فقد حسب في البداية أنه يقع عليها في مظهر الإنسان وفي بعض حركاته أو تصرفاته . وبالنسبة لصدقيه ( السلطان ) ، فإنه وقد أعقد عليه هذا اللقب ، يروح فيضفى عليه شكل سرطان البحر وهيته ، حتى لتحسب أن الله سبحانه قد أحال هذا الحيوان ، في شكله وهيته وصفته ، إلى إنسان تمثل في ( حريز اليقظان ) : « وكنت أحسب أن لقب سرطان البحر علق به على مظهره الخارجى . فإن مشيته غريبة - الكفف اليمين ( كذا ) متدقة إلى أمام ، والقدمان منفرجتان مثل البركار المنقوش ، اليمين تؤثر على اليمين ، والشمال على الشمال ، في إصرار اليوسلة . وإذا أضفت إلى ذلك قامته الطويلة النحيلة ، وعقته المعطوط ، لا تحتاج إلى معرفة سابقة بهذا اللقب حتى تبلده به<sup>(١٤٦)</sup> . ولكنه وقد تعمقت معرفته بصدقيه ، وبعد أن تعرف طيات سرطان البحر ، يكتشف أن هناك من الصفات الباطنية ما يربط بينها ، أقوى مما يربط الشكل والمظهر الخارجى . ويستغل هذا الاكتشاف ليحقق صدق اللقب ، ويزداد قريباً من قارنه وهو يعلمه قصور النظر لديه في بداية الأمر ، حيث يوجه له الحديث معترفاً بخلط : « ولكنني كنت غخطاً ، فلما أغرمت بصيد السمك ، وتعرفت على طيات سرطان البحر ، وعرفت صدقي المرحوم حريز اليقظان كما يعرف السر كاته الأمين ، أدركت أن الألقاب تتناول ما هو أعمق من المظهر الخارجى ، وتعمقنا . كان المرحوم ، في طية قلبه وفي سناجته ، أشبه بسرطان البحر في سناجته التي لا نظير لها . ولو كان العرب أهل شواطئ ، لاستغاضوا به عن العساة في أمثالهم - يكون يجري مندفعاً ، فما إن يرى ظلاً غريباً في طريقه حتى يتقلب على ظهره وينصب فكه استعداداً للقتال ، فيؤسر على أهون سبيل ؛ ولو ظل يجرى لنجا . رحمها الله ، صاحبى وسرطان البحر ! ورحم كل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاربين المتقنين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر !<sup>(١٤٧)</sup> »

وهذا يمتلك الكاتب في يده مفتاح شخصية هذا الصدقي ، وفيه يروح يفسر للفقارى تصرفاته وأحكامه حتى وفاته ، من خلال أراء ومواقف يتخذها تجاه الأحداث منذ ما قبل النكة الأولى عام ١٩٤٨ . ومن خلال حياة هذه الشخصية وعلاقته معها ، يرفع الكاتب إطاراً لتاريخ القضية الوطنية ، يفسح في داخله بعض مظاهر النكة التي يجتازها مع هذا الصدقي . وفي الوقت الذي يروح فيه يعرض هذه الشخصية ، ويزيد في كشف بعض جوانبها وأساليب تفكيرها ، يعرض بطريقة نضالها ، ويدعو إلى طريقة نضال الحزب ، ويحث على اتباعها ؛ فهي في رأيه ، التي تستعمل بالقضية إلى النهاية ( المجتاة ) .

عناصرها ، وتعميق الإحساس بها . وعندما يلجأ الكاتب إلى التقرير أو إلى التقى أو الحوار القصير ، فإنه يقصد في كل الحالات التنبيه على بعض الوثائق ، ولقت النظر إلى ما فيها من عناصر الدخنة والغربة . وهو في كل هذا التنوع ، وبجده المروحة بين الأساليب المختلفة ، وعلى الرغم من إيدائه السخط أحياناً ، يظل هذا زبناً ، سميت للملم والمرشد الحكيم ، وإن لم يفقه هذا السميت خفة الظل وروح التندر والظرفاة ، حتى لتصوره أحياناً يغمز بعينه من بين السطور ومن فوقها . وهو في كل ذلك يفتي موضوعاته ويبرزها في أعمق صور الإقناع والتأثير .

وبطبيعة التفاصيل المترق في إميل حبسى ، فإن قصته في جوهرها تقوم على فكرة أو مجموعة أفكار ، يسخر ، فنياً ، كل عناصر القصة من أجل بلورتها ، وفي سبيل تميمها والدعوة إليها . وهكذا ، وعلى غرار قصصه السابقة فإنه يفتح قصته هذه بطرح فكرة تأملية يستغرق في تأملها كأنه مشغول يبحث علمي ، يجمع فيه الأراء المتعددة ، ويحاول أن يحكمها بعقل الباحث للمفكر ، دون أن يخف أسلوبه أو يلحق به أى قدر من العسر أو الانقباض ؛ بل على العكس ؛ فإن أسلوبه ، بهذا النظر التأمل الاستغراقى ، يزدحم ويزداد تفسرة بما يتألف فيه من روح الفن وطابع العلمية ، يضيفها في كثير من اليسر والأطمشان والشفافية . ولولا روح الفطن لديه لما كان ضرورياً أن يقدم إلينا صدقيه بلقيه الذى عرف به منذ الصغر ( السلطان ) ، ليستغل هذا اللقب الذى خلق كل مسوغات انطباقه عليه ، من أجل إضفاء طبيعة ( السلطان ) البحري في سناجته على ( حريز اليقظان ) في تصرفاته ، وربما لينطلق إلى الرمز به كذلك إلى وكل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاربين للتغلبين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر<sup>(١٤٨)</sup> . وإذا ما تذكرنا أن القصة كتبت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، فإنه لا يبقى إلا أن يضاف إلى عبارته السابقة (من المحيط إلى الخليج) ، لينكشف الرمز ويصرح به . وكاللقب ، الاسم ؛ ( حريز اليقظان ) ، يشف بكلا شقيه أو ركنيه عن دلالة الحذر والتحيز الشديدين ، لكى يكشف في نهاية القصة ، أنها كالاتعمال المخطف والاندفاع المعصى . . تؤدى كلها في النهاية إلى الإخفاق والحياة .

إن هذا المدخل التقى في القصة يشبه أن يكون هيوأ مركزياً بأهر الصنعة والإحكام ، منه تنبثق ، وفيه تمود لتلتقى عناصر القصة البنائية والمضمومية . ولذلك فقد كان جديراً بهذا الجهد الذى صرنه التفاصيل في تشكيله ورفق دعائمه ، كى يسيط ، على أساسه من بعد ، تفسير كل الأحداث والمواقف . ويستغل إميل قدرته الفائقة على دقة الملاحظة ، وضمن النظر والوصف في تفسير طبيعة الألقاب ومصدرها ، والسرى لإطلاقها ، فيقدم خلاصة نظر تكرر متفنن وشائق ؛ وعن مصدرها ، وإن كان في القالب لا يعرف ، يقول « والحقيقة هي أن القلب ولدنتناه ، مثل

الشائكة التي تحز القرية إلى قسمين : وسار العريس وحوله أقرباؤه وأصحابه في القسم الإسرائيلي ، بينما سار بقية أقربائه وأصحابه ، يجزون ويوزفونه ، إلى جانبهم من وراء الأسلاك الشائكة في القسم الأردني . وقد حافظ كل فريق على مقتضيات الامتناع الكلي عن تبادل الحديث فيما بينهما ، لما في ذلك من اتصال متخوع بالعدو ، هذا القريب ببعده القريب ، وذلك القريب ببعده القريب ، سوى الزغاريد التي تشق كل ما خلقه الله من أسلاك شائكة ، ولا يفهمها القريب على القريب .

فصاح : ماهي النهاية ؟ .

« في يوم آخر ، استيقظنا على الجبر الداهم عن اعتقال عائلة الإبراهيمي المروعة ، بجميع رجالها ونسائها ، وهم جيرانه ، فأخبرني همساً بأن ابنهم اللامحي في الأردن عاد متسللاً ، واختبأ في الدغل ، وأرسل في طلب أخيه ، فجاءه ، ثم جاء والده ، ثم جاءته أمه على رأسها طبق عمل بالدجاج المحمر ، ثم جاءه إخوته ، وأخواته ، وأبناء عمه ، وأخواله ، فاعتقلوا جميعاً . لقد أتم سرد الحكاية همساً ، ثم صاح : ماهي النهاية ؟ ومط عقه المطوط : أريد أن أعيش حتى أرى كيف تكون النهاية ؟ »<sup>(١٤)</sup> .

وتصلمهم هزيمة حزيران .. ويؤزر الكاتب ( يسارته الإسرائيلية ) مدينة رام الله ، ويسأله صديقه : « في سنة ١٩٤٨ اضطرت إلى ترك بيتي في رام الله والجيء إلينا ، فحصلت تصورات ، حتى في أضغاث أحلامك ، هذه العودة إلى بيتك في رام الله ؟ ماهي النهاية ؟ ماهي النهاية ؟ »<sup>(١٥)</sup> . وأسأم هذه التساؤلات الباحثة بفرح الكاتب رؤى الحزب وأهدافه السياسية ، يقول « فأسبأ أمامه رؤيانات السياسة عن المستقبل الممكن الوقوع ، حيث تزول أسباب الكراهية والريبة بين الشمين ، فلا تبقى قضية إقليمية أو قومية إلا وتفرج عقدها . ولا شك في أنني كنت أريد على مسامحة حقيقة الفارق ما بين : مسلكتنا ومسلكتها ، فبينما هو يريد أن يعيش حتى يرى كيف تكون النهاية ، نحن نريد أن نعمل من أجلها ... نحن لا نتساءل عن النهاية منذ سنة ١٩٤٨ فقط ، بل منذ بدأتنا نشترك في المظاهرات والإضرابات » .

ويحاول الكاتب أن يصور بعض جوانب الحياة السياسية بين العرب ، فيوضح تلك الفجوة التي تعاونت مع السلطة ضد حيزهم ( يذكرنا ذلك بنمط شخصية - حسين - في تمجيلة « قلب الدنيا » ) ، حيث « هارو الرجال مثل ذباب على جيفة ، ينتشون لحومنا الطرية وهم يتشاورون : نريد أن نعيش ! »<sup>(١٦)</sup> . أما صديقه اللقيط ، فقد كانت متبقة الوحيدة أنه رفض وأن يكون علينا ... لقد أحجم عن العمل معنا ، ولكنه رفض التطريط بما كان لاسمه من هبة ، فعاش عتسراً - هذه هي متبقة المرحوم

القاضي أو الرجال ( للتبهرؤن ! ) . وقد استعملت إسرائيل هذه الطريقة كثيراً في فلسطين وفي جنوب لبنان ، وأشار إليهم إميل في كتابه أكثر من مرة .

وهذا الصديق ، ( أبر فلان ) كما عرفه الناس في زمن الانتداب ، كان لاسمه هبة يومها - ومن الأساء ما له هبة . كان مناعلاً ، وقد سجن مع قيام « إسرائيل » عام ١٩٤٨ ، إذ دل عليه وصل غياً بنديته رجال الجيش <sup>(١٧)</sup> الذين تعاونوا مع السلطة الجديدة . وهو منذ ذلك اليوم في أواخر ١٩٤٨ ، فقد قفته في الأخرى ، وصار يرفض الاشتراك في أي عمل جماهيري . « وكان يقول لي ، حين كنت أجيئه مستحثاً : لا يصلح العمل المجنى إلا مع ناس تأتقهم . الحظر ضرورة ، والثقة طيش . حزبك على الرأس والعين ، ولكنه مفتوح ، فلا أستطيع أن أبذر حياتي فيه هباء »<sup>(١٨)</sup> . وعاش حياته بعدها ، وقد أذهله النكبة الأولى فانطوى على نفسه . ولم يبرأ كلياً من هذا الدخول حتى ساعته الأخيرة . وأعجب ما في أمره أن صدمة حزيران قد ردت إليه بعض أنفاسه ، مثلها ( كذا ) فتعمل الصدمة الكهربائية بمرض الأعصاب <sup>(١٩)</sup> . ومع ذلك ، وفي كلنا الحالين ، عاش يؤرقه السؤال ( الدوام ) الذي ظل يجس به ، ويلع في البحث عن الإجابة عنه : « ماهي النهاية ؟ » .

ويرجع الكاتب الذي لم ينقطع عن التردد عن بيت صديقه منذ زمن الانتداب لبيادله الرأي والمسارة في اختيار المواقف المثيرة التي تبحث هذا السؤال وتشعله في نفسه ؛ وكلها نماذج تجسد بعض آثار النكبة ومظاهر المفارقات الإنسانية فيها . ولعمدرو القارئ الكريم إذا كنت سأطيل في الاستشهاد بهذه المواقف - النماذج بما فيها من تفصيلات جزئية ، لأن هذه المواقف التي ترفقنا على بعض مظاهر الحياة التي عاشها عرب الأرض المحتلة مقهورين مغلوبين على أمرهم ، دون أن نسمع بالكثير منها ، ولأن التفصيلات الجزئية فيها تجسم أحياناً لب المفارقة الإنسانية ، فتكون فيها بمثابة الدم الموار . يتحدث الراوي عن بعض هذه اللقاءات ، فيقول « ... فجلستنا نظن حوالبنا إلى شعب بقضه وقضيضه ، وقد هام على وجهه في ليلة غيراه . حدثه عن البيوت التي دخلناها في حيفا فوجدنا الفهوة مصبوبة في أكوابها وما وجد أصحابها وقتاً لشربها قبل الرحيل ، فحدثني كيف رحل جيرانه ، كأنما وياه عثيث انتشر في حالته . بدأ بالجار فانتقل إلى جاره . خلا بيت فأخلى ما حوله . وخرجت سيارة محملة بمتاع دار ، فأكثري الآخرون دواب ، وأنعمون استندوا أرجلهم . ويادرو بالسؤال : ماهي النهاية ؟ » .

« وأذكر يوماً حين عاد من زفاف أحد أقربائه في قرية بيت صفافا ، في ضواحي القدس التي شقتها اتفاقية رودس ، بالأسلاك الشائكة ، إلى شقين ، إسرائيل وأردن . عاد وقد استبد به هذا السؤال . قال إنهم شرفوه بأن اختاروه ليتباطخوا العريس ، فلا تزال في هبة هذا الاسم بقية » . وكانوا يزفون العريس في شارع القرية الوحيد . وصل يسارهم الأسلاك

(٢٠) هم رجال تسمين هم السلطة في معرفة الناس الوطنيين ، يخشى الواحد منهم في كس من الجيش لأظهرهم سوى هبته ، ويظهر لسانه حثود



يشه عرساً<sup>(٩٧)</sup>. وينقل إميل بشخصيته من التقيض إلى التقيض، ويخفى فيها (حريز البقطان)، ويطنى عليها (السلطعون) بسذاجته وطية قلبه.. فيقلب على ظهره، وينصب فكاه استعداداً للقتال، فيؤسر على أهون سبيل، يخرج من عجب لفتاحيه الناس بمحضوره اجتماعاً انتخابياً يعقده الحزب. ويطنى عليه الانفعال وتدفعه الحماسة، ويعمل بصوته على صوت الكآف والمهتافات، ويقطع كل نامة، ويذهل الحضور. كان صاحبنا المرحوم حريز البقطان يبتف، بأهل ما في حنجرته التي حبسها دهرًا، عتافات قومية متطرفة<sup>(٩٨)</sup>. ويظل يندى ويردد دوماً رابط سؤل أهل المقيم: ما هي النهاية؟ ما هي النهاية؟

«اعتقل في الليلة نفسها. وخرج بعد أسبوعٍ وقد ضرب وأهين، فوقع في الفراش، ولم يخرج من بيته بعد إلا عموماً على الخشبة»<sup>(٩٩)</sup>.

وتتأق هذه القصة – المردية في أربعين حريز البقطان (السلطعون) بناء على طلب أحد الأصدقاء تفسيراً لإبانة صاحبها في أثناء الجئانة. وقد سقطت على رأسه فتاحة نيزن، فوجد الجواب عن السؤال الذي أفضى صديقه المرحوم طوول عمره: «هذه هي النهاية، يا صاحبي؛ نهاية الذي لا يتألف حوله بل تلتفت إلى داخله، فلا يرى حوله سوى الظلال الغريبة، فيقلب على ظهره، وينصب فكاه للقتال. أسيما نقتل: نسلك أم غلالك»<sup>(١٠٠)</sup>.

واضح في هذه القصة أنها، في هذه الفترة التي تلت هزيمة ١٩٦٧، بما كشفت من نغص في أساليب النضال، وتطرف في الشعارات، تدعو إلى هدف معين ونهج خاص يقول فيها ويشهها الحزب الشيوعي في الأرض المحتلة. ويوجه الكاتب إلى هذا النهج وذلك الهدف بطريقة مباشرة، ويأخرى غير مباشرة. أما الأخرى فيظهره سليات نهج الدعوة القومية المتطرفة الموصلة، في رايه، إلى الانتصار أو ما يشبهه. أما طريقة الحزب، فنغص في رايه، على الأثران المهدود وعدم التطرف؛ وذلك أدعى إلى النجاح وتحقيق الأهداف. ففى الاجتماع الانتخابي الذي تدخل فيه (السلطعون) باندفاعه وتطرفة، كان خطيب الحزب في عفوان خطابه، والتصفيق له يتابع التصفيق، وأمل الحياة يدفع إلى العمل<sup>(١٠١)</sup>. ثم إن جماعة الحزب يتجمعون حول السلطعون، وهو في سورة مياجه وثورته، ويأخذونه بأقصى ما استطاعوا من هدوء، خارج القاعة.. ثم أخيراً، وبعد مواراة جثمانه، «عدنا إلى أعمالنا، نجمع الرجال مع الرجال، لنوسع في الظلال التي نغيا بها حائل الخطر نحو ما سيأتي»<sup>(١٠٢)</sup>.

إنه نهج مختلف تماماً.. وعلى الرغم من وضوح الدعوة إلى هذا النهج، ويضخ النظر عن الموقف تجاهه أو تجاه الأهداف فيه، ثم على الرغم من وضوح التكوين الذي خلق عليه شخصية (حريز البقطان – السلطعون)، فإن القصة لم

حريز البقطان التي دفعت إلى السير وراء جثمانه مثلت من عارفى فضله، حاملينه إلى مثواه الأخير»<sup>(١٠٣)</sup>.

وهكذا يعمل الكاتب هذا الجانب الإيجابي في شخصية صديقه، ولكنه في مقابل هذه الحقيقة يستثير في شخصية سلياتها ليعمل بها في النهاية إلى الإغراق السامى للانتصار بسبب تطرفه، سواء في الجوانب السلبية (الحذر الشديد والتحيز واليقظة!)، أو في الجوانب الإيجابية (الحماسة والاندفاع في المواقف الوطنية). ويبدأ الكاتب في الإعداد لهذه النتيجة منذ راح يزيد في يقظة صاحبه وتحريزه، ويدفع بالأحداث إلى التأزم. ويكرور الأيام أثقلت اليقظة على صاحبنا المرحوم حريز البقطان حتى يصل به إلى حد الهياج، وقد تبين أن أحد أعضاء الحزب كان عملاً ماجوراً زرعه السلطة في صفوف الحزب. ففى الوقت الذي يبدو فيه الكاتب في هدوء المجرى الواثق وهو يربط نضال الحزب بقواعد شعبية مكنية، «وهل استطاع المزعرون. في يوم من الأيام، أن يعمقوا ما زرعه الشعب بأكفه»<sup>(١٠٤)</sup>، يبرز لنا صاحبه البقطان وقد تعمق في نفسه الجذر إلى حد الخوف، حتى من (خياله) كما تقول العلة، فقد هجر ثقافته، وأصبح متجهها سناً متاففاً، لا يتحدث في السياسة إلا همساً، وهو يطلق جهاز (الرايدين) عالياً؛ فقد راحت تتكلمه الوسواس والمواجيس، خصوصاً وقد «استدعوه أمس وسحقوا معه في حديث جرى بيني وبينه في بيته، وأن ما نطقه صحيح، وأنه متأكد من أنهم زرعوا، في هذه الفرقة من بيته، آلة التضاط للصوت، فلا يصلح الكلام. هنا. قلت: ولا في أي مكان آخر؟ قال: ولا في أي مكان آخر. قلت: بل يصلح الكلام الصحيح في كل مكان. قال: الحذر الحذر»<sup>(١٠٥)</sup>.

ويظل علينا إميل في صورة الجاحظ الساخرة، كأنه يستلهم رسالته في قاضي البصرة التي وصف فيها عبد الله بن سؤار؛ فقد وصل الأمر بحريز البقطان إلى ما يشبه أن يكون هوساً؛ فلم يعد حديثه سوى مهمة.. «..إفذاً سالته رايه في أمر المخلوق من فمه حشرجة، تارة مبسوطة وتارة خشنة، على حسب المخلوق الذي يريد له الحشرجة. فإذا ألححت عليه رفع حاجبيه تارة، وأخفض هيناً أو تنهجه تارة أخرى. وكان على أن أنهم من هذه الحركات والمهجمات والحشرجات رايه في الأمر».

«وفي إحدى هذه الجلسات نسبت أنى حيوان ناطق فجاريه في لغة البر العميق التي اختارها إيماناً في الاحتراس، فضرت لهم رد على مهمته، وأرفع حاجبي فيخض حاجبيه، فأخرج الحشرجة من فمي فريد على بأحسن منها. وبقيت على هذه الحال حتى أدبرت الفجرة، فانصرفت»<sup>(١٠٦)</sup>.

وينقل الأمر على حريز؛ فقد أصبح «رهين المسيحين: بيته وصلده؛ وراح يدمن الخمر يستعين بها على احتمال الكتمان، فلا يخرج من بيته إلا لقضاء هذه الحاجة، أو ليحملها معه إلى

القارىء إلى دلالاتها بروحه الفكرة ، حيث يمزج فيها بين السخرية والجد ، فيضله على أعماق مشاعره إذ يكشف عنها من خلال مفاجاته بتغيير ظاهرى بسيط في تعبير شائع ، أو بعبارة تبدو ممتزجة ، أو بلغة تبدو ، باستعمالها ، ناشئة عن جو البساطة العلم ، وإن جاءت في السياق لترويض للنشور الحالية في الموقف العام . يقول في تفسير إيتسماه ، وليس ضحكك ، في جنازة المرحوم حبيب البظان : « أما والله ما ضحكك بالحق ، وشر البلية لا يضحك ، ولكنني ابتسمت ؛ لأنني وجدت ، على حين غرة ، الجواب عن السؤال الذى ألقاه طول حياته . ولو كنت وجدت هذا الجواب وهو على قيد الحياة ، وأخبرته به ، لا يتسم معنى . وطلعت إلى طيبة سرطان البحر ، فجعلته عنواناً . وستبسم أنت أيضاً ، حياً وحسرة ، حين تعلم عته ما علمت »<sup>(٣٦)</sup> . وفي حديثه عن تنافس صديقه العالية في اجتماع الحزب الانتخابي يستعمل كله ( نامة ) بفرابتها في سياق لفته البسيطة ، فتجسد بنشورها في سياق الجبر العلم نشوز صاحبه في سياق الاجتماع .

هكذا هو إميل حبيبي حين يكتب آثاره الأدبية ؛ يستحيل باستغراقه في موضوعاتها إلى كتلة حية من الحساسية والنضج ؛ يعيش موضوعاته بهذا النضج ، ويتفسها بتلك الحساسية .

#### ٤ - عالم إميل حبيبي القصصى .

يلحظ القارىء من خلال الدراسة المفصلة لهذه الأعمال القصصية أن كاتبها صاحب رؤية فكرية وسياسية واضحة ، وأنه ، بصفتها مبدعاً ، يشكل هذه الرؤية من خلال عالم فنى خاص ، يدب على تصويره واستكمال عرضه من خلال أعماله كلها . وتتبنى هذه الرؤية بشكل أساسى من الهاجس الوطنى القرن الذى يسلط على الكاتب ويشغله همهم مقيم ، فلا نجد في قصصه اهتماماً آخر إلى جانب الهم الوطنى ، إلا بمقدار ما تشبع به هذا الهم من الحقيقة الإنسانية . وإذا كانت الحياة ، كما يقول محمد يوسف نجم ، « قد تبدلت جوارها وراء الشاعر لتتجسّد خياله وتمده بالصور والتشبيهات ، ولكنها تبسط أمام القاص ليرسح فيها بصره وحواسه وفكره ، ويجعلها موضوع اهتمامه وتطلعه وأمله ، وعندما يعمد إلى تصويرها فإن غايته من وراء ذلك هي أن يبرز المعنى الذى تنطوى عليه أوراها وهو فيها »<sup>(٣٧)</sup> ، فإن إميل حبيبي القصصى يركز اهتمامه على بعض مظاهر القضية الوطنية وآثارها في حياة الناس ، في إطار الحياة العامة التى يجملها مجتمعه ، ويختار هو أو يستلهم منها ، عناصر عالمه الفنى . ولا يمتنع في الحقيقة أن تكون مواد عالمه القصصى وعناصره حقيقية أو متخيلة ، فيمكن أن يخلط ما يمكن أن يكون اختاره من الحياة الواقعية بما يمكن أن يكون اختراعه من عناصر هذا العالم ، حتى يتشكل لديه من مزاج الخائيل عالم فنى قد يكون ، بمنأجه ، أصديق في الدلالة من العناصر الواقعية ذاتها . وهل

تتحول إلى ما يشبه عملاً دعائياً . واستطاع الكاتب ، بحذقه ونضجه الفئيين ، أن ينقذ قصته من السقوط في هذا المدار . وهو إذ كان غلباً لفنه وليادته ، لم يخضع لإخلاصه للفن لإخلاصه في البداء والعقيدة ؛ فلم يتدن في فته على حساب فكرته وهذه . لقد ظلت روح الفن تحوم وترغب في أجواء القصة من خلال أساليب العرض المتنوعة ، التى يمزج بينها في قوة واقتدار ، بحيث جعل القارىء يظل مشدوداً إلى قصته في كثير من الشغف والتوقع والإعجاب . وقد أعان على ذلك ما يسرى في القصة من روح التبسط والمغفرة والتحكم الساخر ، على الرغم من أهمية الموضوع وخطورته . وتتجل هذه الروح في كثير من المواقف والتعبيرات والألفاظ ؛ وكلها توحي بخبرة الكاتب الحياتية ونضجه الفنى ، بهما يقض على حقيقة موضوعه فيشكله ويوجهه حسباً يريد ، ويمسرى العمق الفكرى الذى يتطلبه الموقف . فهو يدهشك مثلاً ، إذ يجمع في شخصه بين هذه البساطة التى تتحدث عن مقعد الدراسة الذى جاور عليه صديقه ، وكان قد « أكلته أسنان من سيقنا في المدرسة الابتدائية »<sup>(٣٨)</sup> . وبين هذه القدرة على التعمق في بحث القلب ( ولدنتنا ) وأسراره . وهو من مثل هذه المداخل ينغذ إلى أعماق النفس ، ويكسب ثقة القارىء ورضاه . وأكثر من ذلك ، فإنه ، وهو يؤكّد هذا الرضا وتلك الثقة ، يطورها إلى حد الإعجاب والتعاطف الإنسانى ، حيث يضع القارىء في دائرة خصوصياته الحميمة ، من خلال لمح شاعرى قياس بالمعاطفة والحب الإنسانى . بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ عاد إميل إلى بيته القديم في رام الله ، وفي سياق حديثه مع صديقه ( حبيب البظان ) عن بعض مفارقات هذه الهزيمة يقول : « ولم أشأ أن أخبره بأنني وجدت البيت الذى سكنت في رام الله مهجوراً منذ أن أخليت . وبأنني لفتت حوله ، وطلعت على عتيه ، ونظرت من إحدى النوافذ عنكبوتاً قد نسج خيطوطاً احتوت السقف كله ، فتأملت أن يكون من يقاينا ، فسألت : هل تذكرني ؟ فظل ينسج خيطوطه »<sup>(٣٩)</sup> . إلا بذكرنا هذا الموقف المأسورى ، بشاعريته الحزنية ، بقصيدة إبراهيم ناجى « العودة »<sup>(٤٠)</sup> ، التى رأى فيها بيت الحبيب بعد غياب طويل ، وقد خلا من الحبيب وساكنته ، فقال في ذلك :

والجلى ! أبصرته ورأى العيان  
صحت يولوجيك تبدو في مكان  
كل شيء فيه حى لا يموت !

إن هذه القطعة الحية من ذكريات القصص الشخصية لم يشأ أن يطلع صديقه المرحوم عليها ، لعمق تأثيرها ، ولكنه لم يرد أن يفوت على قارئة فرصة معرفتها ، فيختصم معرفتها ، كمن يأتى صديقاً حياً على سر من أسراره ، تتجسد فيه ملامح قضيته الإنسانية من ناحية ، كما تلخص القضية الوطنية من ناحية ثانية .

ويدور إميل في أحيان كثيرة ذا حساسية لغوية مرهقة ، يقود

الوظائف الأساسية هي ليست تصوير هذه الاستحالة فقط لا ستنباط صور معادلة لومعة ، وإنما أيضاً من أجل إعطاء الأمل ؛ فحتى موت الأبطال يستغل الأمل ؛ وكثير من الحالات السلبية تؤدي إلى إيجابية أكبر من النهايات الإيجابية . إن كتاب العالم لم يكونوا أبداً قادرين على التغير المباشر لأمهم ... وكل التغيرات التي حدثت ، تمت بعد موت الكاتب ... لقد أحلوا تغييرات في الجوهر الإنساني ؛ فحصول العمل الإنساني الإبداعي غيرت الجنس البشري ، رغم قدرة الأقوياء على تغيير الجغرافيا بسهولة ... الفن هو المستقبل ... لا يمكن للكاتب أو الفنان أن يكون سياسياً . السياسي هو الحاضر ، والفنان هو المستقبل<sup>(١٨٩)</sup> . ويؤكد شكري عباد هذه الفكرة بقوله الموزع العميق : « فحين لا يملك الإنسان تغيير الواقع بالفعل ، يغيره بالكلمة الفعل . ويضيء حلم العدالة ، ويقيم النصر ، قوة للمعذنين والمظلومين والشهداء »<sup>(١٩٠)</sup> .

والإحساس بتحقيق حلم العدالة ويقيم النصر يستيقظ أعمال إميل حبیب ويطلها في وقت واحد ؛ فهو مقتنع حتى الأعماق بضرب الظلم وهشاشة وجوده ، وبأن الشعب المظلوم أقوى منه في حقيقته . ومن هنا فاضت على كتاباته روح السخر والسخر والاستخفاف بهذا الظلم ، كما التفتت في أجواء هذه الكتابات روح التفاؤل ، وكثر في عالمها الإيحاء إلى طريق الخلاص وأمل الانتصار . نلصق هذا في السنة كثيرين من الشخص ، وفي التصرفات الواعية للأطفال منهم بخاصة ، كما نلصق في لحظات الزمن التي تتحرك فيها الأحداث ؛ فهي في الغالب ، بدايات صحيح وإشراق وريبع ، توشح بما يمكن أن يكون قد استقر في إدراك الكاتب من أن الفضل هو في بداياته ، وأنه سيكون طويلاً ، ولكنه يظل يشك عن تفاؤل وأمل عظيمين بالانحلال والنصر . وصيغ الأعمال المستخففة ، سواء كانت في الماضي أو في المضارع ، توشح هي الأخرى بالاستمرارية والتناقل ، وتقود الأجن ، من ثم ، إلى المستقبل الذي يرنو إليه .

وإذا كانت الأمكنة التي تتطور فيها أحداث هذه الأعمال القصصية محدودة دائماً ، دون أن تتغير أو توسع دائرتها ، فليس ذلك تخشياً مع مقتضيات العمل القصصية القصير في محدودية حوادثه وشخصياته فحسب ، وإنما نرى هذا التحديد والتضييق في المكان ( في « حرية السلطعون » : داخل بيت ، ضمن أسلاك شائكة في بيت صفافا ، داخل عائلة الإبراهيمي ، بيت القديم الخلق في رام الله والمكتوب ، قاعة اجتماع الحزب ) .

( في « بوابة متلايلام » : مكان البوابة ، الأرض الحرام ، ولدى الموت ) .  
( في « النورية » : الزقاق في وادي النسناس ، غرفة .. كشك الصردا والجازورة ) .  
( في « تمثيلية » قدر الدنيا » : غرفة الديوان في بيت أبي حسن ، في العاشرة ليلاً ) .

هناك من هو قادر على الإحاطة بكل عناصر الواقع واستقصاء موارده جميعها ؟

وعوحيته الغلة ، وقدرته الشجاعة على امتشاق الكلمة ، إحاطة إميل حبیب عناصر هذا العالم جميعها ، المختارة منها والمخترة ، إلى لقطات ذكية تنف عن مدى معاشيته مأساة مجتمعه ، وغتله خفقة الوطن وقضيته ، وللأفكار والرؤى التي تتحكم في تشكيل هذا العالم ، بحيث أصبحت روح المأساة الوطنية في أعماله تمثل صفة الفلسطينية وجوهرها في هذه الأعمال ؛ فقد تمكن ، بجسارة ، من بلورة نبض الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين في فلسطين المحتلة وملاحهم . لقد مثل بشخصية الراوي أحيانا ، وبشخصية الكهل القاعد على عتبة الستين أحيانا أخرى ، ومن خلال بعض شخص قصصه وبخاصة كبار السن من أهل التجربة والخبرة في حياة فلسطين قبل النكبة ومن بعدها — مثل عن طريق هذه الشخصيات كلها القصص الدقيق البصر والملاحظة ، وصاحب البصيرة الشفيفة ، فكان دقيق الوصف ، قادراً على النفاذ إلى أعماق الحياة والنفس البشرية في كثير من أحوالها . ولذلك ، وبدفء مشاركته الإنسانية مع الآخرين ، تمكن من أن يفهم الواقع غير الإنساني ، وأن يمثل عالم الفكر النقيض ، اللذين فرحاً على وطنه وأهله . ومن هنا كان أدبه فضحا لهذا الواقع ، وإشعاراً بسلوته ، ونضالاً من أجل خلاص هذا العالم وتطهيره ، بالتيه على ما فيه من ظلم وقهر . وقد ظل مغتالاً بإمكان تحقيق هذا التطهير وذلك الخلاص ، من خلال اعتصامه بعدم خلود واقع التخلف والهزيمة وأسبابها في العالم العربي ؛ كأنه مؤمن بأشد الإيمان ، ولا فرو ، بمقولة بريشت : « إن الوضع ظلماً أنه وصل إلى هذا الحد ، فهو لن يبقى عند هذا الحد »<sup>(١٩١)</sup> . وسجد هذا الإيمان لديه بحقيقة التاريخ ، ومن خلال وقائمه مثلة في الماضي وفي الحاضر ؛ الأمر الذي أبرز سطوة الماضي وتسلطه على حاله القصص ، بوصفه عالم الاستمرار والطمأنينة ؛ فظلت أصوله تردد في أعماله باستمرار ، وتندفعه إلى رفض الحاضر المؤلم الشيع ، بكل ما فيه من صف وقهر ولا إنسانية . وإذا كان قد التفت لديه الماضي بالحاضر في جدلية حياتية عميقة ، فلكي يتروك عنها في المحصلة وفي الزمان الآن مستقبل إنسان ناضر ، ظل يرنو إليه من خلال رؤية نظرية وافية ، كان لا بد لها من أن تندفع إلى هذا النظر المستقبل للقضية الوطنية . هكذا ، ومن فوق الصليب الذي يرى شعبه مدقوقا عليه ، ظل يبحث له عن طريق الأمل والخلاص من عالم الصليب هذا .

والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه هنا هو : هل الأديب قادر على تحقيق مثل هذا الخلاص ؟ وما دوره فيه ؟

إن « تاريخ الإنسانية ملء بالتصفي ، ولكنه ملء أيضاً بالتمناج الفنية العظيمة ... إذا كان الوعي يقودنا إلى استحالة تغيير شيء ، فإن وظيفة الفن تنتهي ؛ فهناك واحدة من

صراعها مع علمها الراهن ، ولو كان صراعاً صامتاً يتلى من خلال علم يقربها لهذا العالم . والنقط الثاني ، شخصيات سلبية ، تعتمد أن يحيد من خلالها فكرة الاستخذاء ليكشف فيها روح الضعف والخنوع في الإنسان ، وليفضح فكرة التعاون مع الأعداء والمعاملة لسلطانهم ، وذلك إيماناً منه بأن بعض المواقف السلبية يمكن أن تزدى أحياناً إلى إيجابية أكبر من بعض المواقف الإيجابية .

ويرى الكاتب ملامح هذه الشخصيات من خلال الاهتمام بعلاقاتها الظاهرية المتمثلة في سلوكها المادى وأقوالها أو تعليقاتها المباشرة والمعلنة ، أكثر من حياتها الداخلية التي تبرز - أكثر ما تبرز - من خلال المفارقات الساخرة التي تتعرض لها أو تعلنها هي . ويوظفها الكاتب دائماً كعنصر بنائى فى القصة ، يسهم فى سير أغوار الشخصية أو الموقف . وهكذا يبدو الصراع فى القصة هو صراع الشخصية ضد واقعها فى العالم الخارجى ، وليس صراعها الداخلى مع الذات .

وشخصياته ، على العموم ، أدنى إلى أن تكون نماذج إنسانية عامة ، تحمل الدلالة على الجماعة أكثر مما تحمل الدلالة على أفراد بأعيانهم ، ولذلك فقد قُلت الأسماء عنه ( إلا فى تحليلة « قدر الدنيا » - محكوماً بطبيعة العمل ) . وكما قُلت الأسماء قُلت الأوصاف الخارجية المحددة للسمات الشخصية ، لأن الشخصية لديه لم تعد أهميتها فى ذاتها ، سواء باسمها أم بصفتها ، وإنما أهميتها فيما تمثله وتدل عليه بصفتها النموذجية . والمرات القليلة التي وقف فيها الكاتب عند أوصاف الشخصية الخارجية هي المرات التي أعطى فيها الشخصية اسماً ( حريز اليقظان ، زنبوا ) بشكل خاص . وليس غريباً ، بل إن من الطبيعى فى هذا العالم القصصى المحاصر أن تكون شخصياته من الشخصيات المألوفة والحيرة معاً ، ولذلك فهي معادية للشر ، وغير راضية عن واقعها ، تربط بينها علاقات حميمة وود متبادل ، وإن كان غير معلمان . وكان الكاتب - بذلك - يعكس إحساسها المشترك بوطنة القهر ، وضرورة إيداء القوة على احتمالها فى صمت ، ومقاومته فى سرية . وتبدو هذه الشخصيات ، شخصيات غريبة ناعية ، إذ هي ثابتة ثبات الإيمان على فكرها ومواقفها ، والأحداث لا تكاد تتطور لتطوراً أفتياً بشكل خاص ، وهذا ما يجعل القصة تبدو - فى أجزائها - كأنها تقدم ، فى شىء من التنوع والحوية ، مشاهد حياتية تترك للقارئ أن يستتج منها مايراه ، وأن يفسرها بالطريقة التي تقتضيه ، وإن كان جرى الإعداد والتوجيه لهذا الاقتناع بوسائل فنية عدة .

وإذا كانت الشخصيات من أبرز ملامح عالمه الفنى ، فإن عنصر العطفولة فى هذا الإطار يبدو من أبرز معالم هذه الشخصيات ، فالعطفولة تجسد ، فى جاذبية سطوة القهر القائم ، نشدان البراءة والتقاء من ناحية ، كما تجسد عنصر الرفض والمقاومة المنذور فى المستقبل . ولذلك ، فإنه إذا كانت

يمكن أن يجعل الدلالة على المحاصر والضيق النفسى اللذين يحسهما الكاتب تحت الاحتلال ، كأنه يشير بذلك إلى أن هذا الفن والخصب ، والغربة والمفارقة فى أحداثه عالمه القصصى ، التي تقع فى هذه البؤرة الكتابية المحدودة أو المحاصرة ، إنما هي صورة مكثفة جداً لواقع متنوع فى غرابيتها ومفارقاتها ، تقع على الساحة الأوسع فى عالم الخفي ، كان هذا العالم فى غنى أحداثه وغرابيته يشبه أن يكون أرضاً تخرج بالآثار ، فما إن قلب حجرًا حتى ترى تحت أثره ... وهكذا ، فحياة كل بقعة وكل فرد ، فيها من آثار النكبة والمأساة ملامح كثيرة ، وعالم متنوع .

وإذا كان إميل يلتفت إلى الماضى فى الزمان ، بأمته وسعاده ، ليقارنه بالحاضر منه ، بقسوته وبشاعته ، فإنه يعود إلى الماضى فى المكان كي يتجسم ثخيل قصصه فيها يشبه شرطاً مرثياً يحول أن يوضح فيه ، أحياناً ، عناصر الطرود والمهشاشة ، صفى الكيان الجديد . رأينا ذلك فى « بوابة مندلبوم » - آثار الحرب ، واليابان ، هنا ، وهناك ، ونراه كذلك فى ذلك الزقاق فى وادى النساس ، من خلال حرفته التي ولد فيها ، وكان يجمل أن نعوها أمته إلى متحف يجمع فيه تراثه العظيم ، ولكن الفقرة فى الكيان الجديد هدم جدارها ، وحولت إلى ( كشك سودا وجازورة ) ؛ الأمر الذى جعل زنبوا النورية تشير إليها . وتفرق فى الضحك . . ضحك الاستهجان والاستخفاف والاستهانة . حتى السوداء والجازورة لا تصدان من ضروريات الحياة أو أساسياتها ، فهي عنصران عارضان ، ليس فى الحياة اليومية فحسب ، بل فى اللحظة الآنية أيضاً .

ويظل عنصر الشخصية فى عالم القصصى ، وكذلك طريقة بنائه هذا العالم ، سواء فى لفته أو أساليبه البائية ، أبرز عناصر هذا العالم وأكثرها حضوراً وحيوية . فخصيسته ، على قلتها وبساطتها ، تتميز بترائثها الإنسانى ، ووضوح مشاعرهما ومضامينها الفكرية . وجميعها ، حقيقة أو أشبه بالحقيقية ، من عامة الناس أصلاً ، ومن قلب الأحداث اليومية التي تجابه العرب داخل فلسطين المحتلة ؛ نجس فى أعماقها بالقهر اللا إنسانى الذى فرض على حياتها أفراداً وجماعات ، فى أبشع صور العنف والظلم . وعلى العموم ، فقد خلق شخصياته على نمطين رئيسيين : النمط الأول وهو الغالب ، شخصيات إيجابية وفت أمام هذا الظلم الذى تخطط له وتنفذ سلطة الدولة بكل مؤسساتها وأجهزتها ، دون أن تهون أو تستخفى ؛ فلم تصغر اكتافها ، ولم تستسلم ، وإنما ظلت تداب على فضح هذا الواقع ، وتسعى للتخلص من قهره . وهي تدرك أن نضالها سيطول حتماً ، ولكنها ، وهي تعتمد على قوة الاحتمال والصبر ، تدرك أن مهمتها مثل مهمة الأدب ، أشبه ما تكون بحرفة النمل . ولذلك فهي فى دأبها على النضال والمقاومة ، تضع عينها على عنصر الأجيال القادمة ، فتعهد لهم الطريق ، وتشعرهم بواجبهم فى المستقبل . وتتضح هذه المظاهر من خلال اطراد

الدلالات ، وإن تقتنع من مظهر من السهولة يستر أعماقها ، وما يتنظر فيه من روح يجمعها الحلق ، موسوماً بجسم إنساني حميم .

وعلى الرغم من شحه في الكتابة القصصية ، فإنه يتقن هذه الصنعة القصصية كأفضل أصحابها البارزين ؛ فقد استفاد ، على غرار هيمنجواي ، من عمله مدة طويلة في الصحافة ، ومزج هذه الخبرة بتجارية الحياة العامة ، وثقافته الفنية ، فجات كتاباته القصصية غنية بمادتها وأدكارها ، واضحة في رؤيتها ، خالية من الحشو والمعلومات السردية والوعظ والأحكام الأخلاقية . وقد اعتمد كثيراً من الأساليب الفنية في قصصه ، والإيجاز بالصورة والرمز ، بحيث تخفى في باطنها ، على غرار نكتيك هيمنجواي ، أكثر مما تظهر من الدلالات ، ليحقق بذلك ما نحسه من خلال جبل الجليد الناتج عن كون ثمنه فقط فوق سطح الماء . ولجأ في سبيل ذلك إلى مزج أساليب قصصية متنوعة تداخلت وتشابكت معاً في فنية وقدره وانسجام ، بحيث تكاملت أبنية علله والحبكة الفنية فيه ، بطريقة تخالف تماماً أبنية القصصية للمحاكاة ، التي تقوم على مجرد السرد التقليدي ومراكمة الأحداث . وانطلاقاً من المنطق الداخلي للقصة ، وتساقط تصميمها الخاص ، وروح الكاتب بين الأسلوب السري وأسلوب الراوي بلسانه ولسان الغائب ، ولجأ أحياناً إلى الحوار مع بعض الشخصيات أو بينها ، ودخل بين هذه الأساليب أيضاً أحياناً أسلوب القطع السينمائي أو المونتاج ، كما اعتمد على تيار الوعي والمونولوج الداخلي ، على نحو أفاق قصصه ، وجعل الحياة تدب في جوانبها . ويمكن أن يقال من هذه الناحية إن إميل حبيبي قد أشار بأعماله القليلة ، ومذوقت مبكر ، إلى الخروج بالقصة العربية القصيرة إلى مبادئ التجديد ، مع طبعها بخصائص البيئة المحلية ، وروبطها ببطا حبيباً بروج التراث وبأساليبه التعبيرية ، ليحقق بهذه القصصية ، التي تستع لديه فيها بعد ، قدراً ما بشر به من إسهام الأمة في إثراء حقيقة هذا الفن وفي ازدهاره .

الشخصيات من جيل الكبار أو من الجيل الوسط ، من الشخصيات الثابتة وغير النامية ، فإن شخصيات الأطفال ، بما يتجسد فيها من روح التمرد الطفولي الصغير ، تبدو واعية ، على مستوى الجيل ، بنمو روح التمرد وتفصحه بموازاة المستقبل الذي ينتظرها .

وإذا كان إميل قد توافرت له عناصر هذا العالم الفني ، إن بالاختراع أو بالاختيار من الحياة ، فإن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو : ما أدوات المواد الخام التي لجأ إليها الكاتب من أجل صياغة هذا العالم ؟ وكيف كان يصوغه ؟ ولأشك أن المائدة الخام المقصودة هنا هي مادة اللغة ، التي هي أشبه ما تكون في مثل هذه الحالة التي نود أن نشكل فيها عناصر هذا البناء في عالم مستقل ، بمادة الأسمنت التي تعمل على تماسك البناء وصلابته وثبوته على شكله المحدد . وفي الحقيقة ، فإن الكاتب ، أي كاتب ، لا يمكنه أن ينجح في إقامة هذا البناء المتماسك ما لم يكن قد تحدثت رؤيته الفكرية والفنية ، واتضحت في ذهنه ، إلى جانب استكمال أدوات الفنية . ويبدو إميل ، مع شحه في الكتابة القصصية حتى تلك الحقبة ، أنه كان قد حقق الأمرين معاً ؛ فقد اكتسب بتجربته الحياتية والكتابية تحديد هذه الرؤية ووضوحها من خلال معاشته مجتمعه بشكل عميق ومتعاطف ، كما كانت قد اكتملت أدواته الفنية ، حتى ليمكننا أن نعد هذه الحقيقة في حياته الإبداعية مرحلة التأسيس الحقيقي لديه . ومن خلال معاشته الواقع وتقلبه لحياته ، وبصده وإخلاصه تملت له لغة الواقع السليمة لغة تعبير أدبي ، يمكن أن نقى بالحاجة الفنية على أحسن حال . ومن هنا كان لديه للحياة الشعبية والتراث الشعبي ، بما يسميها من البساطة والصدق ، ومن الحيوية والتوهم وعمق التأثير ، حيث جاءت لفته متوجهة بالحركة ، متممة بالاقتصاد والتكيز ، متدفقة بالحياة . وإذا كانت سمتا البساطة والصدق من أبرز سمات كتاباته نتيجة لروحها وميسمها القريين من الإلف الشعبي ، فلا يعني ذلك أن كتاباته كانت سطحية أو قروية الشور ، فقد أثبت كتاباته القصصية كثيفة النسيج ، غزيرة

## هوامش

(٥) انظر شكرى عياد ، القصة القصيرة في مصر ، ١٩٥٠ ، نقلاً من مقالة دائرة المعارف البريطانية في مادة (Short Story) وكذلك : Hudson, op. cit., p.340. - هاجس العروة (١) الصفحة نفسها (٦) الكتاب ، ٢١٥ .

(١-٢) انظر الكتاب الذي ضم الأعمال : ٢١٤ . يذكر الكاتب في ذلك ما يقابل في بكاء النساء العفريات ونوشجين في لثقم من أنه بكاء ونواح على أعزائهن وتبرج لكرمين فهد .

(٣-٤) الكتاب : ٢١٤ - ٢١٥

- (٧) الكتاب : ٢١٥ .  
 (٨) الكتاب : ٢٢٣ .  
 (٩) م . ن . ن : كورنللك في الصفحات ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٥  
 (١٠) م . ن . ن : ٢١٧  
 (١١) الكتاب : ٢١٨  
 (١٢) الكتاب : ٢١٨  
 (١٣) م . ن . ن : ٢١٨  
 (١٤) م . ن . ن : ٢١٨  
 (١٥) م . ن . ن : ٢١٨  
 (١٦) م . ن . ن : ٢١٨ - ٢١٩  
 (١٧) م . ن . ن : ٢١٨ - ٢١٩  
 (١٨) : الكتاب : ٢٢٠  
 (١٩ - ٢٢) : الكتاب : ٢٢٠  
 (٢٣) م . ن . ن : ٢٢١  
 (٢٤) م . ن . ن : ٢٢٤  
 (٢٥ - ٢٦) م . ن . ن : ٢٢٤ ، ٢٢٥  
 (٢٧) م . ن . ن : ٢٢٥ . انظر تأكيد ذلك في صفحة ٢١٧ أيضاً .  
 (٢٨ - ٢٩) م . ن . ن : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٢  
 (٣٠ - ٣١) : الكتاب : ٢٢٣  
 (٣٢) م . ن . ن : ٢٢٤  
 (٣٣) انظر هذا كله في الكتاب : ٢٢١ - ٢٢٢  
 (٣٤) : الكتاب : ٢١٦ - ٢١٧  
 (٣٥) : الكتاب : ٢٢٢ . انظر حديثه عن الحلاق وموقفه مع زنوبيا : ٢٢٢ - ٢٢٤  
 (٣٦) م . ن . ن : ٢٢٣  
 (٤٠) م . ن . ن : ٢١٧  
 (٤١) : الكتاب : ٢١٥ - ٢١٦  
 (٤٢) : الكتاب : ٢٠٢  
 (٤٣) : الكتاب : ٢٠٢  
 (٤٤) : ٤٥ - ٤٦ م . ن . ن : ٢٠١  
 (٤٥) : الكتاب : ٢٠١ - ٢٠٢  
 (٤٦) : ٤٨ - ٤٩ م . ن . ن : ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧  
 (٤٧) : الكتاب : ٢٠٢ - ٢٠٣  
 (٥٠) م . ن . ن : ٢٠٤  
 (٥١ - ٥٢) : الكتاب : ٢٠٥  
 (٥٣) م . ن . ن : ٢٠٥  
 (٥٤) م . ن . ن : ٢٠٥  
 (٥٥ - ٥٦) : الكتاب : ٢٠٥ - ٢٠٦ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦  
 (٥٧ - ٥٨) م . ن . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦ ، ٢٠٦  
 (٦٠ - ٦١) م . ن . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٧  
 (٦٢) : الكتاب : ٢٠٩  
 (٦٣) م . ن . ن : ٢٠٤  
 (٦٤) ديوان « وراه الغمام » ضمن ديوان إبراهيم ناجي - مجلد الأعمال الكاملة ( دار الصوف - بيروت ١٩٧٣ ) : ٢٠  
 (٦٥) : الكتاب : ٢٠٢  
 (٦٦) انظر مجلة « الفكر العربي » عدد ٢٥ ( كانون ثاني - شباط ١٩٨٢ - بيروت ) : ٣٩٢ - ضمن ملادة و النصّة القصيرة وأرواح الإبداع ، بقلم عبد الله أبو حيف - نقلاً عن بحث مقدم إلى المؤتمر الحادي عشر للأدياء العرب ١٩٧٧ ، بعنوان « خواطر حول نشأة القصّة في الأدب العربي الحديث » دون ذكر الصفحة .  
 (٦٧) انظر محمد كروب - الأدب الجديد . . والثورة : ٧٧ - لم يذكر مصغره في هذا القول .  
 (٦٨) مجلة الموقف الأدبي - الأعداد : ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ( تموز آب - أيلول ١٩٨١ - دمشق ) : ١٦٩ - ١٧٠ - في مقابلة بعنوان « مواجهة نقدية مع التجربة القصصية لوليد إسماعيلي » . أجرى المقابلة محمد جمال بارت .  
 (٦٩) مجلة « فضول » المجلد الثاني ، العدد الرابع - ١٩٨٢ : ١٧ - مقالة « فن الخبر في تراثا القصصى » .

عرض كتاب

## الظهور في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها

تأليف: د. علي البطل

عصام بهي

يفني التراث - في كل أشكاله - بالقرامات الجديدة له ؛ لأن هذه القراءات الجديدة لا تعيد تفسير هذا التراث فحسب ، بل إنها أيضا تلفت قراءه إلى أبعاد جديدة لم يُلَفَت إليها في التعبير عن الذات الفردية والجماعية للشاعر ، ربما بسبب تكرار القراءة داخل أطر من التصورات والأفكار لا تكاد تنمى على نحو يهدد هذه التصورات - وربما التراث ذاته بهجوم من ملوئ الذكرا ، دون أن يجدوا بابا جديدا يلجون منه هذا المالم الذي نفترض أنه متجدد على الدوام .

ويعتمد المتابع الجديدة من النقد - في تثبيت أقدامها وإثبات جدارتها على هذه القراءة الجديدة للتراث ، ويظل عك اختيارها الحقيقي أن تكون قادرة على هذا المضاء في هذا المجال والشعر العربي القديم - وشعر ما قبل الإسلام منه بخاصة - على منطلق من مناطق المغامرة والدراسة التقليدية لأن التعرض له من جديد إما أن يؤدي بالدارس إلى أن يعيد كلاماً وأفكاراً سبق أن لاكتها الألسن مراراً وتكراراً ، أو يدفعه إلى أن يدبر ظهره إلى أكثر ما تعلمف عليه الناس قروناً عدة في سبيل أن يستقبل الدارس - وقراءه معه - جديداً يمكن أن يقال . ومن ثم فإن عليه أن يكون على حذر - حيثئذ - من أن يدخل في منطقة هي أقرب شيء إلى المجهول والمثاهات التي يُقَلَّ طريقه فيها وكأم من التصورات القليلة الفاصرة ، وندرة في الكشف الأثرية والحضورية ، وكثير ما لم يكشف عنه القلاب بعد ، ولن يساعده في هذا الطريق إلا بعض من المفارقات الفردية المسورة ، التي ما تزال - على قيمتها غير المنكورة - في حاجة إلى أن ترمزها الوثائق ومزيد من المفارقات .

ولعل محاولة تفسير شعر ما قبل الإسلام ، من حيث موضوعاته وصوره وعناصره البنائية الأخرى ، تفسيراً أسطورياً ، هي من هذه المحاولات الجادة التي يبنى قراءتها في إيمان . فهذا التفسير - من جهة - أقرب إلى طبيعة عصر ما قبل الإسلام ، الحضارية والفنية ، التي يمكن مضاهاتها بما يمثله من تجارب حضارية وفنية لأم أخرى مرت بطروف - إلى حد ما - مشابهة . كما أنه قادر - من جهة أخرى - على حل كثير من المشكلات الفنية في هذا التراث التي شكلت للباحثين ألغازاً أو ما يشبهها .

إن تكرار صور يسيها ، عيالية ولغوية ، داخل أطر فنية خاصة - أي تكرار صور خاصة داخل موضوعات معينة وما يتشأ بين مفردات هذه الصور من علاقات - يلعب في طلب التفسير مرة أخرى بعيداً عن تلك المقولات المرددة من كونها مرآى واقعية في حياة الشاعر ، ينقلها من الواقع إلى الصورة اللغوية - الفنية في الشعر .

وبالرغم من الوعود الطيبة التي بعد بها هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي القديم - وهو قادر على تحقيق كثير منها بتزيد من الثابرة - فإن أمامه من العقبات ما يحذ من قدرته على الانطلاق ؛ أولها أن المصادر

العربية - تحت مؤثرات دينية أو غير دينية - أبت أن تخوض كثيراً في المنطقة المعقدة من حياة العرب قبل الإسلام ، إلا في النادر ، وفيها لا يمس العقيدة الجديدة - الإسلام - حتى إنها أصبحت لا تضيء

عند شاعر بعينه ، أو مجموعة من الشعراء في عصر بعينه ، يستدعي دراسة الأصول التي نبت منها هذه الصور - وهي رمزية - وملاحظة ارتباطها بالمتائج الطليقة الشاعرية والأساطير .

وتشكيل الصورة - وبخاصة الحسية منها - ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو عكاساً لها ، لكن الشاعر يخضع ما في الطبيعة لتشكيله ، لتأتي صورة القنينة صورة لفكرته هو وليست صورة للطبيعة ، حيث نرى - في الصورة الشعرية - ربطاً بين عوالم الحس المختلفة ، حتى نرتبك - كما يقول ريتشاردز - وأن نراها بمخيلة أذناننا . ويصبح جمال الصورة - حيثئذ - نابهاً من كونها صورة فحسب .

وعند دراسته لأصول الأسطورة للصورة ، يذهب إلى أنه ليس من طليق الأشياء أن ينشأ فن ما ، كالشعر العربي ، ويصل إلى مثل ما وصل إليه من الاستواء فجأة أو في زمن قصير ، وأنه لا بد أن يسبق ذلك مقدمات طويلة من الارتقاء والتطور والتهدئة . ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون جانب كبير من تراث الشعر العربي - في مراحل النشأة والتطور - قد أفلتت نصوصه من حافظة التاريخ الأدبي . ونستطيع أن نفترض - كما يقول الباحث أيضاً - أن هذا التراث الضائع قد ترك أثراً ما في القسم الذي وصل إلينا ، يدل عليه تسرب صور كثيرة من الشعر القديم إلى شعر الحقبة المتأخرة من العصر الجاهلي ، يمكن زعمها إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موقلة في القدم . فلقد نشأت الفنون الإنسانية مصاحبة للفكر الديني والممارسات الشعائرية ومعيرة عنها . وعلى الرغم من وجود بعض الآثار الدينية عاكلة بما وصل إلينا من شعر ما قبل الإسلام فإنها لا تكفي لرسم صورة واضحة لهذه العقائد ودور الفن المتميز في أداء مقوسها . ويبان الروابط بين (الدين العربي القديم) والشعر العربي ، سوف يجعل كثيراً من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية في هذا الشعر ؛ فلكثير من صوره أصولها الأسطورية والدينية الموقلة في القدم . وهذه الصور نضرها الطقوس الشعائرية في العقيدة القديمة ؛ لأن الفن نشأ مرتبطاً بالشعر والدين ، وكان يؤدي وظيفة مقدمة في خدمة الطقوس .

كانت آفة العرب آفة كوابك في الأساس ، وكانت الشمس إلهها ، وقد جعلوا لها من الرموز المقدسة المرأة والحصان والمهابة والغزاة والنخلة . وجعلوا القمر ، ورمزوا له بالرجل المحتل والرجولة والثور ، وبالسنن أحياناً ، وبالحي . ومنها جاء ثالث الثالوث عترة أو الزهرة ، وكان ذكراً في الجنوب ، أنثى في الشمال . وكان للإلهة مناة اختصاص بالخطوط والآلات ، وبالوقت والمنية . كذلك عبدوا إلهة للفرافيل هو ضيق القوم وهولها للغباء أو للحجود هو «قيس» ، وقد رمزوا له بالأسد ولها لتسم واليمين هو «عزير» .

ومن آثار هذه المعتقد ما جاء تحت عنوان «أوابد العرب» ، يعنون بذلك نوادرهم وعجائبهم أو خرافاتهم . ومنها التسميات الدينية والطوطمية للأشخاص ، وبعض الكلمات التي تسربت من معاني دينية ، وبعض الممارسات التي وصلت إلينا أنبأها ؛ كضرب الثور إذا علفت البقر الماء ، وقصد الزتم ، والتشعر ، فضلاً عن مقادهم في العترة والتفسير والمألم والصدى وأخبار الكهان وغيرها . ومن الطبيعي أن يكون للشعر دور كبير في طقوس عبادتهم . وإذا كنا قد

كثيراً هذا المجهول من حيلة العرب . وثابتهما أن الكشف الأثري في شبه الجزيرة العربية لم تكن تبدأ ، أو هي لم تصل بعد - من باطن الأرض - إلى الأعماق التي تقوم عليها الملهمة .

ولإي جانب هذا القصور في الأصول المقلدة على مادة البحث ويست الحضرية . فإن أمام هذا الانحلال مزاق هو مهندس على الدوام بالاتلاق إليها ، أو أنه لم يطعم بعد - في بعض الأبحاث على الأقل - إلى غرض غمارها في سلام . ولعل أبرز هذه المزالق - مما يرتبط بالبحث موضوع هذا العرض - هي أن التسليم بأن الشاعر يحتاج كثيراً من صوره من معين أسطوري ، لا يفتح حائلًا والتنبه إلى أنه لا يستمد هذه الصور والمواقف التي يبينها عليها بوصفها أدوات جاهزة يستعيد ، بل إنه يستفدها ، أو - لنقل - يوظفها لخدمة الغرض الفني أو الموقف - الذاتي أو الجمعي - الذي يقفه من الحياة . بمعنى آخر ، فلإننا حين نبحث عن الأسطورة في الشعر والدور الذي لعبته في تشكيله ، ينبغي أن نسأل أيضاً عن موقف الشاعر من هذه الأساطير ، وتشكيلها لها في إطار الأدوات الفنية المتاحة ، وتوظيفها جميعاً لبيان رؤية خاصة من الحياة ، بحيث لا تصور أن الصورة المستمدة من الأسطورة أو بعض مواقفها تتحول إلى صورة ومواقف مطلقة - وإن حدث هذا مع بعض الشعراء الأقل قيمة - يرددوها الشاعر دون وعي ، أو أن جهدهم الرعي الفني في تزيينها أن يبيح لها عن (التواب) لغوية جديدة . فمن يفعل ذلك إنما يتحول بالصورة الشعرية إلى أن تكون مجرد لحاظ مكرورة ، كما أشرنا ، بله أن يرتد إلى مقولة نقدية عفا عليها الزمن هي مقولة البلفظ والمقاي التي ترددت طويلاً في النقد العربي القديم .

في هذا الإطار يمكن أن نقرأ كتاب د . علي البطيل عن «الصورة في الشعر العربي» حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، والذي كان رسالته للدكتوراه تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بأداء هين شمس .

الكتاب مقسم إلى أربعة أقسام ؛ يبحث القسم الأول منها «الصورة الفنية» ، بين المفهوم النظري والأصول الأسطورية ، ويهيز في مصطلح الصورة بين مفهومين ؛ قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية ، من التشبيه والمجاز ، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة بوصفها رمزا .

بالصورة قد نخلو من المجاز ، وتكون عباراتها حقيقية الاستعمال ومع هذا تشكل صورة دالة على خيال خصب . كما أن آثار الدراسات الأدبية الحديثة في بحث مفهوم الصورة الفنية بالدراسات النفسية التي فتح فرويد آفاقها يبعثون في اللاشعور - مصدر رمزية الصورة عنده ، وما أحصاه يونج من مفهومه بالمتائج العليا Archetypes - أدى إلى تقديم المفاهيم الثلاثي لشرحنا إليها للصورة . فالإنعاج السلوكي يتم بالصورة الذهنية ، حيث يصنف الصورة بحسب مفتاحها إلى صور بصرية وسمعية ودوقية مع الصور الحركية والضوئية . وقد تطلب حاسة منها على صورة ما منتسب إليها ، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى تسمى بالصورة التكملة unified image . أما التعرف التائي فيدرس الصورة بوصفها تعبيراً لرؤية رمزية ، ويضم منها بالإنعاج المكررة ، التي تسمى بتقاليد الصور . وتكرار هذه الصور



## الصورة في الشعر العربي

بأنها «رداء»، وهي صفة المرأة البدنية، كما صوّر عنها بالسيف الصغير .

ولّى جانب هذه الصورة المثالية، هناك صورة المرأة الواقعية؛ وترد في تصويرهم للقنان بوصفهن عجز أجساد . وقد تضم هذه الصورة عناصر من صورة المرأة المثالية، ولكنها تنقطع عن ارتباطاتها الدينية، وبعدد ورودها انحرفنا فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن . ويمثل هذا الخطأ ربط المرأة بالفرس - وهو الإله الأب، كما ذكرنا . وتدخل تحت هذه الصورة - الواقعية - صورة المرأة المهانة من الأعداء، أو تصوير الشاعر امرأته في صورة هزلية ساخرة .

وإذا كان الشاعر يلجأ - في صورة المرأة المثالي - إلى تثبيت الصورة بتسكين كل حركة فيها، حتى يصورها دمية أو صورة منقوشة أو أيقونة في حجاب، فإنه حين يصور المرأة الواقعية لا يسرف في تصوير تفاصيل جسدها، ولا يجمع ما كل العناصر المقدمة، ويحيل إلى تصوير حركتها؛ فهي ساقية، أو رافضة، أو مغنية، يتجسس الندامي جسدها دون تفرد من جانبها . وحتى حين يصور الشاعر علاقة جسدية بالمرأة المثالي، ينبغي أن يفهم ذلك في إطار مقوس الخصوصية في الدين القديم، وليس من قبيل التهتكب و «الأب الصريح الجريء» . فالصفات الجسدية التي تجمع ما عاينها الجاهل الكامل لا يقصد بها التلصص الحسية، وإنما إظهار هذا المثال بصورة كاملة الأهلية لأداء الدور الإنساني في الخصوصية ومنع الحياة .

إن شعر ما قبل الإسلام لم يكن دينياً خالصاً، كما كان في مرحلة سابقة، ولا تقليدياً محضاً، كما صار إلى أواخر في مرحلة تالية، وإنما يستمد صورة - إلى جانب الواقع - من تراث ديني وفني عريض .

وإذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت في الشعر الإسلامي، فإنها قد ألغيت من عتوها الديني، بطبيعة الحال، وتعاوروا الشعراء بالانحرافات الفنية . فالمرأة في شعر المفسرين - على سبيل المثال - تحمل كل صفات المرأة المثالي تقريبا، غير أن عنصر الأمومة ينيب أحيانا، الأمر الذي يعد انحرفاً لا تعجيداً، ويشير إلى بداية الفصل بين العناصر المتكاملة في صورة المرأة، بل كان إشارة إلى اتجاه الصورة - فيها بعد - إلى الميالات للمقونة .

وقد احتضنت الصورة بأكثر عناصرها عند شعراء الاحتراف في العصر الأموي . ولكن الأخطل - مثلاً، والصورة شائعة في شعره - حين يربط المرأة بالهلهة لا يميل من المهلة أما؛ لأنه يركز على الشبه الحسن لا للمعنى . بل تشبه المرأة بالفرس، حتى يصبح هذا التشبيه تقليداً . فالتعجيد - هنا - يتجه إلى الربط بين العناصر في مظاهرها الخارجية لا في جوهرها على الصلة بالديانة القديمة .

وفي الوقت نفسه كان شعراء الغزل المعزوين يطورون صورة المرأة تطويراً مهماً . فقد انجهموا إلى واقع حياتهم، يستمدون منها صورة المرأة الواقعية في هذا العصر، وكان شعرهم تعبيراً عن عواطفهم - ومواقف المشق الصف المحروم - يتم بالروح أكثر من اعتنائه بالجسد . قد نجد عندهم عناصر من الصورة البدنية، ولكن الصورة تحولت عن المثالي الديني إلى مثال عقلاني . فالمعلاة بين المرأة وشبهاتها ليست

فقدانه فإن علينا أن ننسج آثاره وتقاليد الغنية في شعر المراحل التي وصلت إليها آثارها .

بعد هذا القسم النظري يقدم الباحث ثلاثة أسام تطبيقية، أولها صورة المرأة بين الواقع والمثال، يقرر في بدايته أن معنى الأمومة هو المعبود في حالة الإلهة الأرض والإلهة المركة . وحتى حين وجدت أبحاث الجمال الجسدي ظلت آثار الأمومة عاقلة بالإثبات الجديلات .

وقد خلع العرب على الشمس صفة الأمومة، وعقودها الإكّة الأم، وديبوا بها الصور المختلفة للخصوبة والأمومة؛ كسلالة والنزلة والخصان من الحيوان، والنخلة والسمرة من النبات، والمرأة في الإنسان . وحين تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية جمع الشعراء في حديثهم عن المرأة صفات الخصوبة والأمومة للمعبودة التي ارتبطت بالشمس .

كانت المرأة الممتلئة الجسم صورة مهمة لتحقيق الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية، وهي صورة شائعة لا يكاد يخلو منها شعر شاعر في مرحلة ما قبل الإسلام . وقد ارتبطت المرأة بالشمس والمثالي التي كانت تقدم قرايين وتلدوا في معابد الشمس الأم، وكانت إما على شكل امرأة أو على شكل حصان . وما زال المعنى المنقوش لكلمة دمية، يميل آثاراً دينية؛ فهي الصورة المنقوشة في الرخام، والشمم والصورة المنقوشة التي يظهر فيها اللون الأحمر .

ولقد خلفت عن عبادة المرأة الأم، وارتباطها بالشمس والرموز المدة التي ربطوها بها، صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة المثالي، أو الصورة المثالية للمرأة، التي لا تتعلق بمرأة معينة، وإن وضعت لها الأساء . وتواتر عناصر هذه الصورة واتباعها لنسق واحد، يجعل صورة المرأة في الشعر أقرب إلى أن تكون نسخاً مكررة من أصل واحد . فبالرغم من الاختلافات السيرة في التعبير الفني، فإن هذه الاختلافات لا تمس جوهر الصورة الأساسي وعناصرها المميزة؛ فالوجه شمس يضيء الظلام، وإن كان بلا صلاح محددة؛ والعيان لهمة، والجديد لطيف، والمهلة والظلي (كذا) أم دلتا، والأستاذ كالقرد أو البؤور، سقى ماء الدرو ضوء الشمس . ويحيط بوجهها المضيء شعر كثيف فاحم، وغال في رفقا وقفاً أدها بيضاء النعلة والدررة التي يستخرجها الفواص . هذا فضلاً عن الثغر وريبت راحته وطعمه بالماء - أصل الحياة - والحمر التي كانت تقدم في مقوس دينية، وكان لتدعيمها مقوس أخرى . هذه العناصر تتردد في الشعر القديم تردداً يشير إلى أن هذا الشعر يحاكي نتائج أقدم منه عهداً وأمس بالدين القديم وحاً .

والمرأة - كما أشرنا - ترتبط بالدررة في صفاتها، وتمتد الصورة أحياناً لتبسط صورة الفواص في كنده للخصوبة عليه، وتشبه باليضة - يضيء الحقد أو يضيء الأذى - وكذلك بالجملة التي ارتبطت صورها - في عهد متأخر - بدلالة الحزن والفقد الذي لم يمد خاصاً بالمرأة بل شاركها في الرجل . وصورت المرأة - وبخاصة في ملامحة جسدية - بالقطعة . بل إن الإثبات للمعبودات صورة هي صورة والمحاربة و الألام ما وصفت الحرب في الشعر العربي بصفات الأثني المربة، كما في معلقة زهير مثلاً، ووصفت الكتيبة للحاربة

علاقة بتأدية ، لكنها علاقة تشبيه يجرى على سنن المنطق العقل الواسع .

وشعر عمر بن أبي ربيعة يدل على الاتجاه الغالب في صورة المرأة في شعرهاء الحواضر الجبازية . فمصر بصور المرأة المتحررة المطلقة التي كانت تعيش في عصره وبسته . وكل امرأة في شعره هي بلدتها وملازمها ، بل إن للأساه في شعره دلالة حقيقية . ويدخل في شعره عنصر الحوار كثيرا، والمرأة تصور بالبدن ، وتعمل صواحبها على إتاحة فرصة لغاتها بمن يحب . وترد عنده بعض العناصر التراثية ، إلا أنه يميز تميزا واعيا بين المرأة الجديدة في الواقع ، والصورة القديمة في المثال .

وفي شعر الأحرص اختلط النموذج القديم بالصورة الجديدة . أما في شعر بشار فثاني عناصر من الصورة القديمة أحيانا ، ولكن بوصفها نوعا من الترفيع بمحاكاة الأقدمين ، وفي كل عنصر قديم يأتي بتصوير جديد ، مازجا الصورة القديمة بالروح الحضارية الجديدة .

وأبو نواس - أيضا - يمزج بعض عناصر الصورة القديمة ببنية الصورة الجديدة ، وإن كان كثيرا ما يترك كل ما يشير إلى الصورة القديمة ، ويحول الصورة مؤازرة بالحركة ، حتى ليترك فيها غير القابل للحركة . ويطور أسلوب الحوار عند عمر فيصبح مكتوبا ، لا على الورق ، بل على فصوص الجرحات ، فتعدى الأثافة موضوع الصورة إلى الأسلوب الفني الذي خرجت فيه . وهو بداية تحكم جديد في الشكل التعبيري ، لم يتبع له من تطوره تطورا جديا فيما بعد .

ويخصص القسم الثالث من الكتاب لدراسة « صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني » . فالحيوان - عند الشعوب القديمة - كان إما طوطما للجسماعة ، أو رمزا للإله السامي : الكوكب . فالقصر - على سبيل المثال - يرتبط بالثور ، الذي يظهر أسبق لقرود ، أو علما على قبيلة ، مشيرا بذلك إلى بقايا طوطمية . وفي معابد القصر وجدت صورة للثور قدمت لهذا الإله قريانا . كما يمكن ربط الثور بمنح طوقسى آخر هو شعائر السحر الملتصق بالصيد .

وتطالعنا صورة الثور الوحشي - في الشعر العربي - عند الشاعر في أثناء حديثه عن ناقته ؛ إذ يعمد إلى وصل صورتها بصورة الثور في تشبيه مطول ، يترك الشاعر فيه صورة القديسة ؛ فقيضا في رسم صورة الثور . ولو تخيلنا هذه الصورة لوجدنا عناصرها تتكرر تكرارا يكاد يكون تاما عند الشعراء ، بل هو تكرار تام حقا في العناصر الأساسية في الصورة . أما ما نراه من اختلاف أحيانا فقد لا يرجع إلى اختلاف في التأويل ، بقدر ما يرجع إلى ضباب أجزاء متناثرة من النصوص .

فالثور ذوق صفات ثابتة : فهو مفرد ، قلق ، ذو قوائم سوداء ، أو ذات خطوط سود كالوشم ، والصدور إلى البحر أسود ، أما الظهر والجانبان فيسيطر عليهما اللون الأبيض حتى لبدو الثور كالبرق أو السيف المسلول ، والقرون سوداء ، ملساء ، حادة . وكان لهذا الثور المقدس شروطا جسدية ينبغي توافرها لشم القداسة ، أو أنه لم يكن يقبل ما لم تتوافر فيه هذه الشروط .

وهناك أيضا الحدث التكرار دائما في الصورة الشعرية : فالجوشاشي يلجأ إلى البيت بجانب الشجرة اللازمة لصورة - شجرة الأمل -

حتى يظهر بعد ذلك خروجا مع الضوء الأول للصباح - حتى يتغلب ضوء الشمس على ضوء القمر - فتهاجم كلاب الصيد القنارية ، فيهرب أولا ، ثم يصر على القتال ، فيصرع سوابقها ، ويحجم الباقي عن الهجوم ، فيظلم منظرًا بالتصارع ، وقد تحسنت قرونه بدمائها . والثور لا يزم إلا في الرثاء بخاصة ؛ وتبدأ قصيدة الرثاء - عادة - بتعبير يوحي بالإذعان لقوة الزمن أو الدهر .

وتلتحق بصورة الثور الأب صورة المهلة الأم وهي قرين آخر للناقة وتصور دائما في مكان وسط بين القطيع وابنها الذي تركته بعيدا ، وفي إحدى رجعاتها تجد السباع قد غدت عليه ولم تترك إلا بقايا جلده وعظمه . وتهاجمها كلاب الصيد فتصرعها ، وتتجوز من سهام الصيد أيضا . ومن قبيل الخطأ الفني - الذي يأتي أحيانا - أن يفاجئ البقرة الليل والمطر فتلجأ إلى شجرة أرطى ؛ فقد جاءه من ملاحظة صورة الثور ، والبقرة قرينة الشمس ورمز لها ، لا يأتي عليها الليل كما يأتي على القمر .

والملاحظ في صور هذا الثور الثالث ، الثور والمهلة والقرود ، أن الثور والمهلة يتجوزان في غالب الأحيان ، أما القرود فيبقى مصرعه دائما . وقد يتم الشاعر بتصوير مصرعه ، ومعايشة حزن أمه عليه بمشاعره الإنسانية ؛ فيبدو أن كان مقصود لذاته وليس عنصرا مكملًا لصورة البقرة الوحشية . ولعل هذه الصورة بقايا أسطورة تتمثل بمصرع الإله الطفل ، عتق أو أضره ، حل يد القوى الشريرة المتعاضة .

أما الحصان الوحشي فلم يكشف عن صورته في الدين القديم ، وإن أدى الشعر من صورته ما يشابه صورة الثور ، مع اختلاف في تفاصيل عناصرهما . فهو يظهر دائما بين حلالته من الآن ، جنارًا من الغلاب ، مع نهاية الربيع وريادة الصيف وحرارته ، مثاليا في قوته وسمنه وينجو مع أنه من سهام الصيد ، الذي لا يصبح كلابه ، إذا اقترنت صورته بالناقة ؛ أما إذا اقترنت صورته بالإنسان - في الرثاء - فإنه يملك إذعانا لقوة الدهر التي ترصد كل حي .

وما بقي من صورة الحصان الوحشي يكون ملاصق من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالششم ، بخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف ، كما تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال اللذين تقوم بهما الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد الماء .

وصورة الظليم أقل ورودا من صورتي الثور وحصان الوحشي ، وأقل منها تفصيلا ، وأكثر غموضا ، لكنه يدل لها ، وقرين ثالث للناقة . والملاصق التي تظهر منه تشير إلى خصوبة واضحة ؛ فهو يظهر دائما بين موسمي تساقط ، واحد اقتضى بيده نفس البيض ، وآخر يوشك أن يبدأ بتخصيبه ويضرب زوجته التي تستقبله فرحة مفارقة . غير أن الصورة الأسطورية بعيدة للسان ، وإن كنا - كما يقول الباحث - لانتش في وجودها أسوة ببدائلها السابقة .

وثاني صورة الحيوان للتساقط ، كالثقة واليعير والخصان ، في شكل أقرب إلى الوعي الواقعي بحكم معايشتها للإنسان ومشاركتها في حياته . صحيح أن الإبل والحمل عبادت في الديانات العربية القديمة وليس من النادر ظهور العناصر الأسطورية في صورتهما في الشعر - كربط الثقة بالمهلة والدة رمزي الشمس ، وربط الحصان بالله رمز

في المجتمع بأربابهم . كذلك يصور المملوح بالشهاب ، ويربط بالثور الوحشي - كما ربط بالقمر . ويأتى الربط في حالة السلم بالكرم ، وفي الحرب بالبطولة .

وظلت الصورة المثالية للرجل الكامل مجازياً في الشعر الإسلامي زمناً طويلاً ؛ فكذب ابن زهير بمدح الرسول ﷺ فيقول :

تحمله الشاقة الأمامة معتجراً باليرد ، كاليرد جنى ليلة الظلم  
وفي عطايقه ، أو أنشاه ربهضاً ما يعلم الله من دين ، ومن كرم

فالرسول «كاليرد جنى ليلة الظلم» ؛ وهو كريم ، إلى جانب صفة المدح الجديدة وهي أنه يعمل ديناً . فالصورة القديمة ترمض في العصر الجديد ، ولكن «وصفها تقليداً فنياً . وهذا ما نجده عند الشعراء التاليين ؛ حيث يصور المملوح بالقمر أيضاً وبالعفت - المرتبط أسطورياً بالقمر والثور الوحشي - مع اتجاه إلى المبالغة ، أحياناً - حيث يفضل ابن الرومي ، مثلاً ، مدحوه على هذه العناصر - أو إلى المخالفة - حيث يصور المملوح بالشمس ، وهو خطأ فني واضح . وكل هذا يشير إلى أن الصورة التقليدية قد تراجمت لعموض أصلها ، وتمازرت الانحرافات ، وانتقلت من المثال الديني إلى المثال الواقعي ، إن جاز التعبير ، وأخذت تستمد معظم عناصرها من الحضارة الجديدة .

وقد بدأ المجاهد طقساً سحرانياً ، وممارسة قائمة بذاتها ، يراد منها إلحاق الضرر بالعدو المهيج . يدل على هذا ما يروونه من أن الشاعر في الجاهلية كان إذا أراد المجاهد لبس نملًا واحدة ، وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين ، وجعن أشد حتى يرقى رأسه ؛ وواضح أنه ضرب من سحر المشاكلة ، يراد به إحداث أثر الشعيرة بجزيئها : العمل والقول ، في المهيج .

وما لبث المجاهد أن انفصل عن السحر والدين وانحدر إلى شعر السخرية والاستهزاء ؛ الأمر الذي جعل بعض الشعراء يصورونه أنه الوجه الآخر للمديح ؛ فالمدح بناء ، والمجاهد هدم .

ثم انحدر هذا المجاهد السائر إلى الإسفاد والقحش والبذاعة لدى شعراء الثقافتين ، وصار سمة متبعة بعدهم ، إلا نماذج قليلة من السخرية الأصلية في شعر ابن نواس .

أما الحرب فكانت ، عند الشباب التحمسين ، إحدى ملاذ الحياة ، مع ملاذ السلم من الحزم والشاء . وهي لا توصف بالثر إلا إذا انتهت بجزية الشاعر وقومه ، أو حين يطعن الشاعر في السن فلا يستطيعها . فالجرب - عندهم - من مواطن المجد والشهرة ، ومن مظان الثروة التي تدخر لزمن السلم فتدبر على تكليف السيادة والكرم ، وعلى التمتع بمباهج الحياة .

وطبيعي أن يكون في وصف الشاعر للحرب وصف للفرس المجهز لها ، والسلاح - من سيف ورمح وقوس - دلالة على استعداده لهذه الحرب ، ونوعاً أيضاً من الحرب النفسية ليفت في عضد عدوه .

وصورة الحرب إما أن تكون صورة بصرية ، تصف ميدان المعركة ، وجثث القتلى تفرشها ، وقد أبيضت لسباع الطير والحويان ، أو تكون صورة لاحتدام المعركة وبطليتها . وكان طبيعياً - مع

شمس الشفاء وذات بदन - ولكن التصوير الواقعي غلب على صورتها الشعرية .

والعادة في تصوير الناقة أن تحفى - بمجرد ذكرها - وراه رمز من هذه الرموز المقدسة ، ولكنها ظهرت في أحيان قليلة متفرقة ، مفصلة لذاتها ، كما نجد في معلقة طرفة وعند شعراء آخرين .

أما الحصان فأتى صورته في أحد عرضين : إما الحرب أو الصيد ، منفصلاً في الحالتين عن الدلائل السابقة . وموقف الحرب - بطبيعة الحال - يجعل الشاعر عن تصوير جواده ، ويشغله عن تفاصيل جسده ، في حين يتيح موقف الصيد هذا التصوير ، حيث يظهر حصاناً مثالياً ، كأنه النموذج الذي خلقت الخيل على مثاله ؛ وقبلما تجلوسه شاعر من هذه الصورة .

ثم راحت صور الحيوان تأخذ طريقها نحو التحول إلى أشكال فنية تقليدية ، لا تختلف العناصر الأساسية فيها في شعر المخضرمين عنها في شعر ما قبل الإسلام . وقد احتذا شعراء الاحتراف الأمويون الصور نفسها ، فامتدت في شعرهم كما كانت تعيش قبلهم ، مع محاولات في التجديد لا تقس إلا بعض العناصر الثانوية في الصورة .

غير أن هذه الصور بدت - نتيجة الظروف المعيشية والاجتماعية المتغيرة - في الاختفاء في شعر المباسمين ؛ فلا نرى صورة الثور الوحشي أو حمار الوحش أو الظلم ، كما تراجع ذكر الناقة ، واختفى حصان الصيد إلا نادراً ، وقد استبدل به الشعراء وصف كلاب الصيد المردية ، والفهود والصقور والشواهي .

ومع ذلك فقد أتبع هذه الصورة أن تعود ثانية إلى الحياة - عودة مؤقتة - عند أبي نواس - في الشعر - وعند أبي العلاء المرعي - في النثر .

أما أبو نواس - التأثير على التقليد - فتجد في شعره قصيدتين في الرثاء يسلك فيها مسلك أبي ذؤيب المذلي في جمع صور القوة التي يتغلب عليها الفتاة أو والدهرة أو «الزمن» . وواضح من ضعف الصياغة في كثير من أبيات هاتين القصيدتين أن أبا نواس قالها في فترة شبابه حين كان يدرّب نفسه - أو يدرّبه أساتذته خلف الأجر - على تمكك ناصية الصياغة الشعرية القديمة .

ويقتل أبو العلاء هذه الصور إلى النثر لتختلف عناصرها ، بدرجة أو أخرى - عما سبق - نتيجة غموض الأصول الأسطورية لها .

وننتقل الباحث بعد هذا إلى القسم الرابع ، والأخير ، حيث يبحث في صورة الإنسان بين شئون الحياة ، والموت ، والطبيعة ، ملاحظاً - مع ابن الكلبي - أنه إله القمر ووداء كان يتبدى في صورة رجل عظيم ، كامل ، ويتوحد مع الثور الوحشي . ومن ثم كان كثيراً ما يربط المملوح بالهلال :

أرجمي ، صلت ، يظل له القوم م ركوداً ، قيلهم للهلال  
حيث تتوحد علاقة القدم بالمملوح بعلاقتهم بالقمر . وهي علاقة تسود في المديانات القديمة ؛ حيث يتوحد الأطفال أو ذوو المكانة

لأخيه، وفى رثاء لى الأعلية لتوبة بن الحميم، ورثاء الحنساء الذى يغلب عليه طابع التواضع.

وإذا أخذ الزمن يبعد هذه الشعائر القديمة، وجدنا شعر الرثاء يتخذ وجهة التعبير الواضحة عن الوجدان الحزين، المثل بلحساس الفقد، يقرع فيه الرائي شعوره الدقيق، والألم، على نحو ما نجد في رثاء النابغة لحسن بن حذيفة بن بدر، مثلاً. وقد غلب هذا على شعر الرثاء بعد الإسلام، بخاصة وقد وضع الإسلام بناء فلسفياً متكاملًا أمام فكرة الموت، يجعل كل المعروض الذى أحاط بها، وجعل تكريم الإنسان بعد الموت رهنًا بعمله لا بما يؤديه له أهله من طقوس.

ولقد تفرّع رثاء الرثاء اتجاهان منذ العصر الأموى، يمكن أن نسمي الأول منها الرثاء الرسمى أو التابيعي تمييزاً له عن الاتجاه الثانى، الرثاء الحقيقى: فالأول تغلب عليه المعانى التى يسبكها المقل لا الإحساس الحقيقى بالقد، أما الثانى فكان تمييزاً عن تجربة حقيقة لفقد صديق أو قريب حميم، على نحو ما نرى في رثاء بشر لابن، مثلاً. لقد اتجه الرثاء - إذن - إلى أعماق النفس الإنسانية، وتحول بهذا من التزوى بصورة القوة - الأسطورية - التى تزول إلى الفناء، إلى عرض إحساس النفس الإنسانية الجريحة بقفدائه.

\*\*\*

ولقد كان المظهر عماد الحياة في البداية العربية، وارتبطت به عمارات سحرية شتى، ففى سحى طقوس الاستمطار، أو ما يسمى بصلابة الاستسقاء. وقد ربط العرب بين هذه الممارسات والبشر بخاصة: فقد كانوا إذا تابعت عليهم السنون ولشدت الجلب، جموا ما يقدرون عليه من البقر فضعلوا به جبالاً، وعقدوا في أذناب البقر أفضان الشجر من السلع والعشّ بخاصة، ثم أشعلوا فيها النار وضجوا بالدعاء والتضرع ليزيل المطر.

وهذا أطلقوا على المطر: الغيث، والحياة. والشاعر يستعمل السياه على قبور أجياله، أو على قبور الذكريات المنطفئة في طلال. وتند - أمام الطلل - أمخاطاً شتى من بقايا عمليات سحر المشكلة، بداية من البكاء عليها، إلى تصوير المطر - حقيقة كان أو أمان - وقد هطل وأبنت المرعى، وانتشرت الحيوانات في الربوع فلم يبق إلا عودة الحويمة وأهلها. والوقوف على الأطلال - إذن - لون من صلالة الاستسقاء، أو ضرب من سحر المشكلة يقبضه الشاعر، متمنياً أن يشهد الواقع مثله حتى يعود أجياله. ويتصل بهذا كثرة الأسماء المذكورة في شعر الأطلال، وهى ليست مقصودة في ذاتها، ولكنه اتساع للمساحة التى سيفعروها السيل اتساعاً يضمن إغراء قوم الحويمة بالعودة إلى الديار المهجورة.

ويتصل بالرحلة إلى ديار المهجورة - التى صارت أطلالاً - رحلات أخرى، قد تكون مجرد تسرية للهوى الذى جلبته رؤية الأطلال الدارسة، وتذكرى الآخرة المرتحلين، وقد تكون متباعدة، أو ارتحالاً إلى ممدوح طلباً لتوابعه، وهى الرحلة التى قدناها الذبوع بعد الإسلام، واستقرار الملك الأموى والعباسى من بعده.

وفى الرحلة يجد الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه، فيصور منها ما يرى تصوير متابع دقيق للملاحظة: ويصور الطريق، والصحر، ووفيق السفر، وعيون الماء الغالية، ويختتمها بالتصوير

الإسلام - أن تتغير دوافع الحرب ومبداها، من الحروب بين القبائل العربية، وأبناء العمومة، إلى مبادئ خارجية، في الفتوحات الإسلامية المتنامية.

والوجه الآخر للحياة هو الملهو، والدعوة للتنسج بجلا الحياة، لأنه من دلائل الفتوة. ولعل أوضح صور هذه المنة الحمر، التى يكشف تكرار صورتها عن أصول شعائرية وارتباطها بطقوس الدين؛ وقد كانت إما شراب الأله، أو دم الإله المصروع يشربه أتباعه لتحل فيهم روحه في احتفالات يثل فيها مصرعه وقيامته. ولا تنوع أن نجد هذه الصورة الأسطورية في شعر ما قبل الإسلام؛ فقد تحولت هذه الأصول الشعائرية إلى لحداث عاطفة في صور مجازية، تشبه أو استمارة، والغالب على وصفها تصوير الواقع في مجالس الحمر والمهوى، وأثر الحمر في الشارين... الخ.

فالحمر في الشعر المجال ترتبط بالغازل والدم - أحياناً - ولكن في غالب الأحيان تفوقت الصورة الواقعية في وصفها ووصف عالجها، على نحو ما نجد في شعر ثلاثة من الشعراء، غلب وصف الحمر على شعرهم، هم الأشمى الباهلى، والأعطل الأموى، وأبو نواس العباسى.

وكان شعر الأعطل احتذاء لشعر ما قبل الإسلام في الحمر بعلمه، وشعر الأشمى بخاصة. أما أبو نواس فكانت خرياته تشبه أن تكون معادلاً موضوعياً - بتعبيراً - لثورته على الأسلوب التقليدى الموروث، ودعته إلى حرية التعبير الفني، أسوة بلباسه المجتمع حرية المنة الشخصية وإن تكن في السلوك دون التعبير. وأبو نواس، وإن كان يكرر أحياناً بعض صور الأشمى والأعطل في الحمر، فإن الغالب عليه هو إبداع الصور الجديدة، كقولہ:

رقت من الماء حتى ما يشاكلها لاطقة، وجفا عن شكلها الماء فلو مزجت بها نوراً لأزجها حتى توشد: أنوار وأضواء

لقد أعطاهما أبو نواس شكلاً جديداً من روحه المرححة الساخرة حتى إنها توشك أن تكون عنده شكلاً جديداً.

وتتعلق أخبار كثيرة بنظرة العرب إلى الموت، كأحداث الصدى والماء، وما يرتبط بها من ممارسات كحسب الرفاق على القبور، ووراسيم الحزن المختلفة بين الرجال والنساء. بل نرى في الشعر ما يشير إلى تفديسهم للموت، في قول بشر بن أبى خازم:

جعلتم قبر حارسة في لأم أنسا تحفصون به فيجورا ففسولوا لللى آل يميننا ألى ففوت بألوس الشؤورا؟

وقد احتفظ الشعر بهذا كله، حتى لنجد أطرافاً من عند ليد، وقد عفر في الإسلام.

والرثاء - كما يلاحظ بروكلمان بحث - كان ذا غاية سحرية في أصل نشأته، يقصد منه أن يستقر الميت في علة، حتى لا يتعرض للأحياء بالضرر. ومن ثم يلعب التكرار - وهو وسيلة سحرية تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري - دوراً بارزاً في شعر الرثاء، في أثناء طقوس الجنائز، أو في أثناء رقصه الحرب الزعم إشعلها ثأراً له؛ كما نرى في رثاء المهملول

الأسطورية ؛ لأننا لا نكاد نعرف - في أي ثمرات أدبي - هذا الاستخدام والموضوع، الكامل - إذا صح التعبير - لهذه الأساطير ، ولكننا نعرف هذا «التوظيف» الذاتي للعناصر الأسطورية ، سواء كانت هذه الذاتية محض تمير عن عاطفة خاصة ، أو تعبيراً عن رؤية خاصة للحياة ، وإن كانت ذات أصول جماعية .

وقد ركّز الباحث - من ثم - في اختياره للتصوير على النماذج التي تستعين بالأسطورة في تصويرها الفني ، وركّز في تحليلها على إبراز العناصر الأسطورية - أو على جانب الموضوع ، كما غير في المقدمة - دون أن يكون التحليل لتصور بأكملها ، نكتفئ التصوير ذا الجذور الأسطورية وغيره ، ودون إبراز أيضاً للعناصر الفنية في الصورة - من لغة وموسيقى وخيال - تعمل جميعاً في تشكيل الصورة (وإن كان يستخدم التحليل اللغوي أحياناً ، والصوت منه بصورة خاصة ، ولكن في تحليل نماذج قليلة) .

ولقد دفع الكاتب حماسه لموضوعه أحياناً إلى اعتماد الشعر وثيقة للأساطير ، أو لنقل - تخفيفاً - إلى افتراض تفسيرات قد لا يؤيدها إلا مجرد التكرار في شيع صورة يعينها في الشعر ، كتصوير المرأة - فنياً - بالبيضة والدرّة - التي يربط تصويرها الشعري بإشارة في الملمس إلى أسطورة أفروديت ١ - أو قوله في وصف الشاعر للحَيوان الوحشي في أثناء تصويره للناقة ، إن الشاعر «يقص أسطورة الإله الذي يتغلب على الأخطار وكأنه يؤذي صلاته راجياً أن يتجو من مخاطر رحلته ، وأن يتجسّد سمه فيها ، ويتحقّق له الأمل» . (ص ٢٣٥) .

وبالرغم من هذا كله ، فالبحث محاولة جيدة في الإطار الذي حدّدته مقدمته ، التي قد تختلف مع الباحث في منطلقاتها ، ويمكن أن يكون بداية - ليست الأولى في هذا المجال - لدراسة أخرى تستهدف «توظيف الأسطورة في شعر ما قبل الإسلام» ؛ نفي الكشف عن الأبعاد الذاتية والجماعية والموضوعية أيضاً في استخدامهما ، في إطار تمير الشاعر عن رؤيته الخاصة ورؤيته جماعته للحياة .

لثلاثي للناقة ، معرباً على ذكر الحيوان المتوحش في صراعه الأسطوري ضد القوى المادية ؛ فكان يقص أسطورة الإله الذي يتغلب على الأخطار ، صلاةً يرجوها أن يتجو من مخاطر رحلته ، وأن يتجسّد سمه فيها .

ولئن تحولت صورة الرحلة بعد ذلك إلى نموذج واقعي يصور رحلة الشاعر الإسلامي إلى حواضر الدولة ، التماساً لنوال الملوك ، لقد حافظت الصورة على كثير من العناصر التقليدية عند ذي الرمة على الأقل .

\*\*\*

ولا شك أن هذه الدراسة محاولة جيدة للكشف عن الجذور الأسطورية للصورة في الشعر العربي ، منذ شعر ما قبل الإسلام إلى شعر القرن الثاني الهجري . ولا شك أيضاً أنها تنفك مغاليت بعض المشكلات التي عن الباحث بندسها هنا ، من الترابطات البعيدة - على النهن الخيالي أو المرتبط بالتناول التقليدي للشعر العربي - بين العناصر المتداخلة في الصورة الشعرية العربية القديمة ؛ كالترابطات بين المرأة والشمس والظي والدرّة ، وبين البحر والمطر ، وغيرها .

غير أن الباحث يقع - بعنوان الكتاب - في المثلث الذي أشرنا إليه في صدر هذا المقال ، فالعنوان يعدّ يبحث الصورة في الشعر العربي ، وأصولها وتطورها ، ولكن يتبين - منذ المقدمة - أنها ستوقف على «بحث الأصل الديني للصورة» ، أي ربط جذورها بالعقائد والأساطير القديمة . والصورة في شعر ما قبل الإسلام ليست كل نماذجها ذات جذور أسطورية ؛ فمنها ما تضرب أصوله في الواقع ودقة الملاحظة ، ومنها الذاتي ، ومنها أيضاً ما يمكن أن يعدّ ضرباً من اللعب الخيالي بعناصر أسطورية أو ذاتية .

وحثي في إطار درس الجذور والدينية أو الأسطورية للصورة ، فليس كافي أن نكشف عن هذه الجذور وحسب ، لكن يبقى - دائماً - أن نكشف أيضاً عن البعد الذاتي في «توظيف» هذه العناصر

من محاور الأعداد القادمة  
من مجلة «فصول»  
● جماليات الإبداع  
والتغيير الثقافي

# التفكيك : النظرية والتطبيق

تأليف: كريستوفر نوريس

● Deconstruction : Theory and Practice (New Accents) Methuen, London, 1983.

السيدة سعد

يمرض الكتاب في فصوله السبعة لأحدث تيارات الفكر التقني الحديث وهو التفكيك (Deconstruction) من حيث جلوه والمؤثرات المختلفة التي ولدت هذا التيار التقني الجديد .

ويتناول الفصل الأول المنعوت به الجذور البنيوية والتقدم الجديد ، الحجة التي تطورت فيها البنيوية ومن بعدها التقدم الجديد . ويؤمن الكاتب أن التفكيك جاء رد فعل حذراً لمحاولة البنيويين ترويض أعظم مدركات فكرهم قاطبة ، كما بدأ التفكيك برفض مبدأ الفصل الموزن للعلاقة المفترضة بين المعنى والمفهوم المنهج الذي يدعى التوحيد بينها ، وذلك عندما أصبحت البنيوية على يد النقاد البريطانيين والأمريكيين مجرد مناهج آخر يقدم أشياء جديدة عن نصوص قديمة . فالتفكيك في رأي الكاتب حركة احتجاج قوية ضد الأفكار التقنية التي سيطرت في هذه الحجة على الساحة التقنية .

وتنحى إذا نظرتنا إلى مفكرين مثل إيمانويل كانت (I. Kant) (1724 - 1804) ، والبنوي سوسير (Saussure) أو كلر (Culler) ، لوجدنا تطابقاً واضحاً يتجلى في إيمانهم بوجود انفصال بين المعنى والواقع ، يقوم على التشكك في محاولة الواقع الاعتماد على المعنى ، كما ترى توافقاً بين كلر وفكر النقاد الجدد ، مثل إيمون (Emmon) ، الذين يتحدثون عن المقارنة الساخرة ، وعن التناقض الظاهري ، وأنواع الغموض . فالأجاء التقني لكلير يمثل دعوة تنظيمية للمعرفة ، تفترض من ناحية وجود نشاط قرائي قار في يحيط شفرات الإدراك التي اكتسبت صفة طبيعية ، ومن ناحية أخرى تتحدى هذه الدعوة بضرورة إعطاء الحرية لهذا النشاط كي يستوعب وجوهها واحتمالاتها الحسية أو البينية .

الجند الأمريكيين ، أمثال (دي مان P. De Man) ، وهارتمان (G. Hartman) ، و(ويزات W. Wimsatt) ، و(ميسل J. Miller) ، وهم الذين أصبحوا فيما بعد أكثر الوبدين للتفكيك . ولقد تأثر هؤلاء بأفكار المنظرين الفرنسيين ، في وقت كان البنيوية فيه خاضعة من قبل منظريها ، مثل (دريدا Derrida) ، لعملية نقدية تهدف إلى الوصول إلى اقتراضاتها الخاصة ودعواها المنهجية وفي هذا المجال نذكر أن أحد أبعاد

الذاتية ، وإعادة كتابتها من خلال بعد نصي ، تمكن عن طريقه من استخراج أوجه التلاعب اللغوي . وهكذا لم تعد استقلالية الشعر وقاتية حكراً على علم الجماليات ، ولكنها أصبحت اختياراً للإنسان بالمعنى الإنساني ، فورا بلاغة التقدم الجديد للثقافة على المقارنة الساخرة والتناقض الظاهري ، هناك ميثاقية اللغة ، حيث تمتدق العلوى الشعرية والذنية للحقيقة . ويمكننا القول إذن إن التفكيك ولد على يد النقاد

وق رأى الكاتب أن يارت (Barthes) لا يعد من النقاد التفكيكيين ، ذلك لأنه حاول دائماً التخلص من التمسك بأي موقف نظري ، حتى إن سيرته الذاتية التي ترجمت إلى الإنجليزية سنة ١٩٧٧ لم تكن أكثر من عخطرات ذكية عن تجربة الكتابة ، وعن الازدواج اللغوي ، وعن الطبيعة النصية لما تقوم اللغة بتوصيله . ويمكن القول إن تيار التفكيك بدأ في الظهور وتبعيد البنيوية السائدة عندما أخذ (بارت) في خلخلة أفكاره

والحالة الأكثر طبيعية للغة ، في حين تأتي الكتابة لتفقد هذه الطبيعة . ويعتقد ( ديريدا ) أن مقولة ( روسو ) الأسطورية هذه تعد مثلاً كلاسيكياً لعملية عقلية متناقضة في النهاية ؛ فاللغة سرعان ما تسكنها الكتابة والإشارات الخاصة ببلاتيه اللغوي - الذي يعده ( روسو ) شيئاً منحنياً - وذلك لحظة تعدد مرحلة الصرخة البدائية (primitivitive cry) موجودة ، التي تكون في النهاية تلك اللغة بالاختلافات والعلامات المرتبطة بمعنى غير المتوقعة . وبناء على ذلك فإن محاولة التفكير فيها أمر أصلي طبقاً لـ ( روسو ) أمر يفوتنا بالضرورة إلى التفكك الذي يصعب معالجته أو تجاهله . وبالمثل يجرى ( ديريدا ) التفكك واضحاً في الأنتروبولوجيا البنيوية عند ( شتروس ) ، التي تثير مرة أخرى موضوع العلاقة بين الطبيعة والثقافة ، مؤكدة أن الكتابة أداة للتعليم ولاستمرار العقل البدائي ، كما أنها نشاط اشتغالي يقبب الثقافة المكتوبة أصلاً من خلال أشكال التواجد الاجتماعي . وفي الحقيقة إن أكثر التصورات الحداثية التي يهاجمها ( ديريدا ) تتمثل في النظرة إلى الكتابة على أنها شيء خارجي ومتفصل عن اللغة ، وعلى أنها تعيد خارجي للقول للمفوق ، على نحو يمتنع وجود القول للمفوق بوصفه قادراً على إحداث نوع من التوازن . ويرى ( ديريدا ) أن هذه النظرة تناقضها الأجيال الأدبية بدءاً من أفلاطون حتى شتروس . وهذا ما دعاه إلى محاولة توضيح أن الكتابة ، على العكس من ذلك مما ، تولد أصلاً من خلال موضوع القول ذاته ، ومن خلال النص الذي يعمل على تحييد الموضوع وتأمينه . وهكذا يقوم التفكيك بنشاط متراوٍ مع الكتابة ؛ تلك الكتابة الموجهة بحق ولكنها مكبوتة (repressed) وكما يقول ديريدا : لا يوجد شيء خارج النص .

وتعرض الكاتب لموقف ديريدا من الفلسفة في الفصل الثالث وهو بعنوان « من الصوت إلى النص : نقد ( ديريدا ) للفلسفة » ، مشيراً في البداية إلى اعتقاده أن ( ديريدا ) يدين بشكل كبير هوسرل (Husserl) (رأى مذهب الظواهرية ، مستقياً ذلك من كتابه عن هوسرل ، في العنود به القول والظواهر « سنة ١٩٧٣ ، حيث يتجه ديريدا إلى النقد الحاد والدقيق ،

مادة وهو أكثر التحمسين للنقد الجديد ، فجاه مقاله « المعنى والصمت » و *Blindness and Insights* الذي كتبته سنة ١٩٧١ تطبيقاً راصماً لأفكار ديريدا عن بلاغة النقد الحديث . كما يعتقد (دي مان) أن النقد الجديد قد أصابه العمى في لحظة الأكثر تسويراً وقدره على الرؤية ، نظراً لتناقض الشكل المعنوي مع مصطلحات هذا المذهب النقدي ، مثل المفوض والتوتر . ويرى أنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبي ، الذي كان يجرى النقد على غشية الانضباب من النص . ويعتقد (دي مان) أن أسلوباً جديداً ومستقلاً للتصديق قد غزا وحدة النص ، ووضع كل الصفات التقليدية للمعنى الأدبي موضع التساؤل . وهذا من شأنه الارتفاع بالأدب إلى مستوى البلاغة المركبة ، بحيث تصبح لحظات المعنى أكثر إيجازاً من أي بحث فلسفي . وقد يكون من الخطأ النظر إلى التفكيك على أنه عملية قلب استراتيجي للتصيمات التي بقيت على مر التاريخ متميزة لا تتأثر ؛ فالتفكيك يهدف إلى فك نظام معنوي للأولويات ، بالإضافة إلى حل نظام التضاد القهوري الذي يوجد نظام الأولويات ذاته . فالتفكيك نشاط قرآني ، يعمل على الحفاظ على الارتباط الوثيق بالتصوير التي يتناولها ، إلا أنه ليس بإمكانه التفرغ لإرساء نظام مغلق للمفاهيم التي تقوم عليها عملية التفكيك . والواضح أن ديريدا لا يجيد فكرة حصر أفكاره في إطار ما تحت اسم مفهوم ، وذلك حتى يتجنب الوقوع فريسة لنظام هرمي للأفكار ، يحتل فيه الكتابة مكاناً متميزاً ، بل معنى محدد ، لعل أكثرها أهمية التعبير الذي استعمله ديريدا وهو (Differance) وهو لفظ مشتق من ضلعين في اللغة الفرنسية هما (Différer) بمعنى يختلف ، و (Déférer) بمعنى يحيل أو يؤجل أو يعطي مجالاً ، بحيث يصعب تحديد المعنى ، كما يصعب حصر كمّ الإضافات اللاحقة الناتجة عن مغزى هذا اللفظ ؛ فكلية (Differance) نفسها ، بما تشتمل عليه من ضلعين ، تعد مثلاً للتنفيذ الطبيعي لمغزى هذا اللفظ .

ويأخذ ديريدا على روسو (Rousseau) قوله إن القول المنسوط (Speech) هو الشكل الأصلي والأصح ،

التفكيك يتمثل في هذه المحاولة المقصودة لوضع مصادر الأسلوب التفسيري في مواجهة أي تقليد جامد للمعنى أو للغة . وما لا شك فيه أن التفكيك ولد في أعقاب المرحلة البنيوية مثلاً برزت النقد الأمريكي الجديد ، الذي كان يعني كذلك ، في تلك الفترة ، من التشكك الذاتي ، ومن الضغوط الداخلية . وعلى الرغم من أن التفكيك قد عانى من مثل هذه الدوافع فإنه نما نواً آخر يتمثل في أن قراءاته وإن ارتابت في المنهج والأسلوب فإنها هي نفسها كانت تنحصر للجدل العنيف . ويمكن الجزم بأن ديريدا هو المصدر الفلسفي الأساسي لهذا النقد العنيف ، في حين يمثل دي مان أكثر مؤيدي الأمريكيين حملة لها . ويعتقد الكاتب أن التفكيك قد استطاع أن يعطينا الدافع للشروع في محاولة لإعادة تقييم كل للنظرية التفسيرية وعملية تطبيقها ويبقى علينا نحن استيعاب أهمية هذه العملية .

ويخصص الكاتب الفصل الثاني للنقاد ديريدا تحت عنوان « ج . ديريدا : اللغة ضد نفسها » ، فيقول إن أعمال (ديريدا) تنتمي إلى ميدان النقد الأدبي أكثر منها إلى الميدان الفلسفي ، فهي تنحصر على الخواص أن التحليل البلاغي لا غنى عنه لقراءة أي نوع من أنواع الخطاب ، بما في ذلك الخطاب الفلسفي ؛ فالأدب ليس - كما يعتقد البعض - ميداناً ذا علاقة واهنة بالفلسفة ، يكتبني بالموضوعات الخيالية . ولحق أن النقاد الجدد اعترفوا بهذا الاعتراف ، كما انضم إليهم (ليفز E. R. Leavis) عندما أكد حق الناقد في سعيه لفصل تقاليده الفكرية عن المراجعات للمنطقية ، وعن العمليات التي يعطلها أي منهج فلسفي . وهكذا فإن ديريدا بفكره الجديد يضع الناقد الأدبي ليس فقط في مستوى الفيلسوف بل في علاقة مركبة (أو تنافسية) معه ، بحيث تصبح الدعوى الفلسفية نفسها خاضعة للمساءلة البلاغية أو التفكيكية . كما بدأت كل الميادين والعلوم الإنسانية من نقد وفلسفة ولغويات الخ .. خاضعة لنقد ديريدا . وهنا تكمن أهم خصائص التفكيك التي تؤكد أنه لا توجد أية لغة - مهما بلغ حذرنا ووعيها بأنفسها - هي قادرة على التخلص من تلك الظروف التي فرضها تاريخها السابق ، والميتافيزيقا المهمة على الفكر . ولقد أثرت أفكار ديريدا في دي

ويصل على إعادة صياغة مقدمات هذا المذهب. ومن المعروف عن هذا المذهب أنه يمتاز بكونه التجريبي والحكمي الذي لا تخضع لشك من قبل أكثر العقول تشككاً، كما ترفض اللجوء للمذاهب، على الرغم من منافاتها باللجوء ما يسمى بالمذاهب الفلسفية، أو انعكاسية الوعى الذاتى. والجدير بالذكر أن مفهوم هوسرل للملاقة بين اللغة والفكر يتلخص في إيمانه بوجود نوعين من أنواع العلامات؛ النوع الأول يسمى إشارى (Indicative)، وهو خيال من المعنى، ويؤيد عمله بوصفه عنصرًا ميتا في نظام تعسفى أو تخمكى؛ أما النوع الثانى فهو تعبيرى (Expressive)، يتبل، بالمعنى، ويقوم بوظيفة اتصالية، ولذلك كان من شأنه إثراء اللغة.

وعن هذا الموقف الفكرى يقول ديريدا أن اللغة بإمكانها الوصول إلى الوجود الذاتى للمعنى في حالة واحدة فحسب، وذلك إذا ما قلقت ما يسمى بالمدخل الشامل إلى جانب التجدي للأفكار، على نحو يتيح الفرصة للأفكار ذاتها كي تصبح مفهولة. وفى رأى ديريدا أن تحقيق هذا الأمر ضرب من المحال لعدم إمكان الوصول إلى ما يسمى بالخطى الأولى لتحرية الآخر المباشرة. ولذلك فعليا التسليم بأن اللغة تحقق في معظم الأحيان في تحقيق الحضور الذاتى للمعنى، وأن هذا يحتم عليها مشاركة العلامة الإشارية الحالية من المعنى كما جاء في مفهوم هوسرل.

وفى مجال آخر يميز هوسرل بين الآثار الحسية القوية والتمثيل الذى يبرز إلى التجارب المسترجعة على مدى فترة زمنية طويلة. وهنا يستخدم ديريدا أيضاً مصطلح (Difference) ليعبر عن هوسرل في هذا الصدد إما أن يعكس ما كان يقصده، إذ إن ذلك المصطلح نفسه يمكن دأباً ما يسمى بالواقع الطاهر أو التقي للزمن الآتى. وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدراك ليس إلا التمثيل ذاته، فتملأ كما يفترض سلفاً أن الحديث هو ما يطلق عليه مصطلح Differ-ance بالأسب إلى الكتابة. ويقول ديريدا إن البيروية والظاهرية تشكلان نظامين مغلفين، يقومان على التشاكس الظاهرى المتبادل والمتوالد ذاتياً، على نحو يجعل من الصعب عليها الوصول إلى مبادئ سليمة،

بل يغير كلاً منها على الاعتماد على الآخر في لحظاتها الأكثر إدراكاً وميسرة. وهكذا يتفكر ديريدا دائماً ضد فكرة أن البيئية قد انفصلت تماماً ويكون رصية عن المرحلة التى سبقتها، كما يرى أننا تقع في خطأ فادح إذا ما حسبنا أن التفكير مرحلة لاحقة للبيئية، بمعنى أن التفكير أزاح المشروع البيئى أو ألغاه؛ فيكون هذا التوتر بين التجربة وإمكان الوصول، داخل الإطار البيئى ذاته، لما أمكن لتناقد مثل ديريدا طرح هذه التسولات التى أثرت كتاباته. إن التفكير يعد عاملاً فيها لو كانت قد استطاعت تجنب المأزق الذى وضعت فيه نتيجة أفكارها المذبذبة عن المنهج.

ويقتل الكاتب في الفصل الرابع إلى الحديث عن فيلسوف آخر مرتبط بالتفكير هو (نيتشه)؛ وهو الفيلسوف الذى يعتقد الكاتب أن ديريدا قد تبسبب خطاؤه وفكره الخاص عن الفلسفة. (فتيشته) يرى أن العسفات كلها. بصرف النظر عن دعاوها المطبقة والمثلية - تعتمد على تبسبب متحرك للغة المجازية، وأما تزوج دائماً تحت هيمنة نظام الحقيقة (Order of Truth). ويتمثل مطلق كتابات (ديريدا) - مثله في ذلك مثل (نيتشه) - في وجود هذه النسبية المتناحية للمعنى، وفى الطرق المتصلة التى استخدمها الفلاسفة في عملية تغليف واستراتيجهم. ويمكن أن يعد كل من (نيتشه) و(ديريدا) ناقدين بتيويين، لاهتملها بتفسير الطرق التى يعبر الفكر من خلالها عن المعنى المرتبط بتجربة بدائية.

ويرى الكاتب أن تيار التفكير بدأ رحلته بوضع العقل في مواجهة ذاته، بفرض الوصول إلى مرحلة اعتماد الضمى على مستوى آخر من المعنى، وهو المستوى المكبوح (repressed) أو غير المعروف. وقد فسر بعض الدارسين التشكك الذى اتسم به موقف الإغريق من الكتابة بقولهم إن الكتابة كانت قتل تطوراً جديداً نسبياً في تلك الحقبة الحضارية، على نحو جعل (أفلاطون) يرى في الكتابة خطراً، لما تسببه من انتشار للمعرفة والفتوة. ولقد أيد كل من (ديريدا) و(نيتشه) هذا التصير التاريخى؛ وهو ما تلمسه في رؤيتها للعقل السفراطى بوصفه

قوة غيبان وقهر. ويضيف ديريدا إلى ذلك قوله إن عملية كبس الكتابة لم تنتج عن التسلسل التاريخى أو التحول الثقافي، ولكنها ظلت تعمل في فكر (أفلاطون) وفى فكر بلاغى يتوالد ذاتياً؛ وهو أسلوب لم ينته إليه الأورخ التقليدى للأفكار. وبالإضافة إلى ذلك يتخوض (جيريدا) - قائلًا إن التفكير - عمل عكس ما يرى (أفلاطون) - يؤكد الحالة الحرفية لم يسبه (أفلاطون) الاستعارة المستندة إلى ذاتها. فالعبرة ليست في عملية قلب المعنى الحرفى والمعنى المجازى، ولكن في تجديد المعنى الحرفى للكتابة بوصفه مجازاً في حد ذاته، وهو ما يهدد غير واردة إلى الإطلاق في إطار التفكير.

ويذهب الكاتب في عرض موقف (ديريدا) من الفلاسفة الإغريق؛ إذ يرى أن الفلسفة الإغريقية لا تنفرد بهذا التقييم المزدوج للغير والشر، ولكن هذا التقييم ذاته موجود في مجالات ونصوص أخرى، مثل الإنجيل، وفى أعمال (هوسرل) التى تميز بين المستوى المحسوس والمستوى المدرك للمعنى. وفى سياق المقارنة يؤكد الكاتب على أن كلا من (ديريدا) والفيلسوف الألمان (هيدجر) (1889 - 1976) يسميان للولوج الغايات التفكيرية نفسها؛ بيد أن الاختلاف يكمن في محاولة الكاتب الألمان وضع يده على مصدر الفكر الأصيل، أو بمعنى آخر لحظة الوجود أو الكمال التى تسبق الخطاب المنطوق؛ فمجلس تفسير الفيلسوف الألمان يعتمد على رؤيته للحقيقة بما هى وجود ذاتى، يهدف في نهاية الأمر إلى هو عملية التلاعب بالمعنى أو يدهى أنه سابق عليها. وهكذا فإن عملية تفكير (هيدجر) للميتافيزيقيا لم تأت بفرض تحرير فكرة تعدد المعنى كما فعل (هيردا)، ولكنها كانت ترمى إلى إعادة المعنى إلى مصدره الأصل أو تطلعه ذاتياً، وفى هذا السياق يعتقد الكاتب أن (هيدجر) يعد أهم خصوم (ديريدا) للماصرين على الإطلاق.

ويختتم الفصل الرابع بالإشارة إلى رأى (ديريدا) في (نيتشه)؛ ويتمثل في اعترافه على نسبية (هيدجر) للفيلسوف (نيتشه) بأثر الميتافيزيقين، موضحة أن (هيدجر)



ويستعمل الكاتب الفصل السادس المسود (ديريدا) - « العلاقة الأمريكية » بتوجيهه لنقاد له يشتمل في قدرته على تغيير المنطق المتعارف عليها لما يعلن عليه « الفكر النقدي الجدي » ؛ فلهذا كثرت ردود الأمل وتباينت في تفكيها لأعمال « ديريدا » النقدية ، عل نحو يصعب معه القول بأن هناك حركة تفكيك للمعنى الفهم . ويذكر أن الجدل بدأ بين مفكري التفكيك المحسمين وآخرين أمثال ( إدوارد سعيد ) الذين سموا للعودة للبعد الدنيوي أو السياسي للمعنى ؛ غير أن معالجتهم للنص ، كما نجد من ناحية أخرى أن أساتذة جامعة بيل ( Yale ) يواصلون جون هوبكنز John Hopkins قد عملوا على نشر أفكار ( ديريدا ) في إطارها النصي ؛ غير أن الكاتب يرى أن التحدي الماركسي للتفكيك أتى في البداية من خارج القارة ، ومثل بعد ذلك في جيمسون ، وهو أساتذ جامعة بيل ( Yale ) . والفريق أننا نلاحظ وجود تباين واضح داخل تلك المجموعة العصرية التي عرف عنها التحمس الشديد لنظرية ، ( ديريدا ) والتي تكون من هارتمان ويولي دي مان . والفريق أن محو يبلو مع أنه نقاد جامعة بيل ، ماستشاي دي مان ، الذي تعكس أعماله حيوية كتابات ديريدا في بداياته ، قد فعلوا منهج التفكيك في إطاره الأرحب والأكثر حماسة وسرية .

وعن هؤلاء الذين يصورون الانحياز التفكيكي في شكله العفوي أو الدلالي يقول الكاتب إنه من المرفوف أن كلا من ( هارتمان ) و ( بيل ) كانا أسبق من اعتناق آراء ( ديريدا ) ؛ فالتناقض ( هارتمان ) مثله ، ذلك مثل متاخرة عن التراث الذي تعيش فيه والذي تمسكه على نحو جميل الناقد يشير أنه يلعب دورا لاشعريا ، يشتمل في عملية توضيح للمعنى . لذا يرى هارتمان أن على الناقد ألا يتخلص من مقالة النص التي يحس بها تجاه النص الذي يعالجه ، وإبله في غزوه بكل قوة ، للقول أن ما يسمى برقصة المعنى ( Dance of Meaning ) . وبالمثل يعمد ( بيل ) إلى تفكيك الدلالات القصدية للمفسرين نصيب ( Host ) وطفيل ( Parasite ) . مشيرا إلى أن كلا من الناقد والنص ذاته طفيل يعيش على حساب نص

وعن العلاقة بين الماركسية والبنوية والتفكيك يقدم إلينا المؤلف الناقد جيمسون ( F. Jameson ) مثلا للناقد الماركسيين ذوي الاتباع البنوي . ويرى جيمسون ضرورة مصالحة الدعوى المختلفة للفكر التراجعي مع دعوى الفهم التاريخي ، كما يؤيد جيمسون شتروس في ضرورة الإبقاء على البناء كشكل يفرز الوضوح والجلالة وأن يظل عصنا ضد الحاصلات التشكيكية . ولقد أوضح لنا (ديريدا) من خلال قراءته للنصوص الخاصة بوسيمر وشتروس أن أعظم المقامع البنوية لا تحتم بالضرورة مقصد مفكرتها ، وتخلص إلى أن محاولة تفكيك نص ما - في مفهوم (نيتشه) و (ديريدا) تستلزم الوصول إلى نقطة عتودة أو (Aporia) للمعنى لا تؤدي إلا إلى طريق مسدود ، ولا تسمح بالتفسير الماركسي التاريخي . وهذا يدفعنا للاعتقاد بأن التفكيك لا يتسق مع الفكر للماركسي ؛ لأنه يسمى للبحث ولتأنيث واستجواب أي علم أو منهج يفصل نفسه كلية عن تلاعب للمعنى النصي . وقد كان من الممكن أن يعد تفسير التفسير للماركسية شكلا من أشكال التفكيك لو لم يؤمن هذا الاتجاه بضرورة إلقاء عملية التفكيك عند نقطة معينة ، يترك فيها للمعلم وحده الحرية في استنباط الرسالة الكامنة للأيديولوجيا . وفي هذا الصدد نجد أن كلا من (جيمسون) و (إيلكترون) يؤيدان هذا الاتجاه لإيمانها بالانفصال البنوي بين النص والواقع ، على أساس أن ما هو واقع هو نتاج لبعض الشفرات الثقافية المتميزة . وهناك أيضا الفيلسوف الفرنسي (فوكو) ، الذي يرى - مثل (نيتشه) - أن ما سمي بالنظرية الانفصالية للمعنى التاريخي ، هو تلك النظرة التي تبعد وجهة الوجود الإنسان التي يسمى الإنسان من خلالها لكي يسط هيمنة على أحداث ما فيه . ويعمد (فوكو) - مثل (نيتشه) - إلى تفكيك الأنظمة الفكرية التي تحاول أن تحبس دوره ما يسمى بالمعرفة الموضوعية ، في حين أنها تسعى لاكتساب القوة . ويشهد بالكاتب إدوارد سعيد ، صاحب كتاب استشراق (Orientalism) ، الذي يعطي مثالا عمليا للكيفية التي يعالج بها التفكيك التاريخ الحضاري وفقا لأسس النصية ، وعن طريق استخدام الجدل في دعواه عن الموضوعية . وهكذا يبقى (نيتشه) تفكيحا مستمرا لما تعده النظرية الماركسية بلافة مسلما بها .

هو الذي استخدم المقامع التقليدية للحقيقة في معالجه للنص الخاص (نيتشه) بهدف خدمة أغراضه التأويلية . ولهذا السبب لا يعد (نيتشه) آخر البنويين ولكن أول من قام بمحاولة تفكيك تاريخ البنوية نفسها . وهو - مثل (كارل ماركس) - يعد من أعظم مفكري العصر الحديث المتأخرين للمخرفة .

ويتناول الكاتب في الفصل الخامس من الكتاب سياسة التفكيك تحت عنوان « سياسة التفكيك بين ماركس ونيتشه » ، فيستعرض موقف (ديريدا) من قضية الالتزام السياسي والصله - إن وجدت - بين الماركسية والتفكيك ؛ ويرى أن التفكيك يمكن أن يعالج ما أسسه يعلم التجانس أو التناهي في النص الماركسي ، والكيفية التي يفصل بها عن التراث المثالي ( وخاصة هيجل ) مع بقائه متأثرا على المستوى الأصغر ببعض الموضوعات الميتافيزيقية ؛ فلهذا قممخض عن التفكيك في الإطار ( النيتشوي ) منهج اكتسب قدرة تشكيكية بالغة القوة ، كما اكتسب إدراكا بلاغيا واعيا . وبالمثل فإن النقد الماركسي قد احتقن ، من جهة ، بعض الأفكار البنوية في سبيل تطوير أساسه البلاغي ، ومن جهة أخرى رفض ما يراه من عناصر مقاومة للفكر الماركسي . ومن خلال تفاعل هذين التيارين نشأ التيار التفكيكي المتحد على مفهوم ( Difference ) نتيجة حتمية لهذا كله .

وفي معرض حديث الكاتب عن علاقة (ديريدا) بالفيلسوف الألماني ( هيجل ) يقول إن الأول تحدث عن الاقتصاد العام في مقابل ما سميه الثاني بالاقتصاد للقيد ، كما وازى بين الاقتصاد العام ومؤثرات الكسبية أو لمؤثرات النصية . وفي مجال آخر يقول إن التفكيك يعطي لنا مقدمات خاصة تؤهلنا لفراغ جديدة غير ماركسية للفلسفة بوصفها أيديولوجيا . فحين يرى ( هيجل ) أن التاريخ والوعي يتجهان سويا صوب مرحلة من التهور والوضوح الكامل والفهم التام ، يعمد كل من (ديريدا) و (نيتشه) إلى عملية تفكيك هذه المعرفة التشكيكية والافتكار والصورات المنهجية الخاصة بها . وقد يفسر هذا كل أنه طريقة متخلفة لمعالجة الخلاف بين شكل التفكير المرفوفين بالتعاقب والتناهي ، وهو الخلاف الذي ميز الراحل الأول للجدل البنوي .

ضيف (Host-text) وهو اللغة ، وهو الوجود أصلا . وهذه اللغة ذاتها تمشي متغيرة على مدى استمدادها لاستقبالها . والمروف على ميرل أنه كان متاثرا بمدرسة (جنيف) التي ظهرت في الستينات ، والتي كانت تؤمن بأن النصوص وجدت لتجرب حتى تخرج معانيها للنور من خلال عملية إعادة خلق تتم على يد الناقد . والمجلد الذي أتى به (ميرل) ، في هذا السياق ، هو أنه أحل البلاغة النصية مكان بلاغة الوعي المعروفة من مدرسة (جنيف) ، بهدف بلورة رؤيته الخاصة بالتفكيك ، التي يلقي فيها لحد الفاصل بين النص والتفسير .

وبالمعونة إلى هارتمان نلاحظ أن قضية الأسلوب النقدي ترتبط عنده ارتباطا وثيقا بمسألة الهوية الحضارية ، وبإمسية إثبات وجود النقد الأمريكي المحدود والمتحيز من سيطرة التراث النقدي الإنجليزي الذي هيمن على المفكرين الأمريكيين من خلال أعمال إليوت T.S. Eliot ، تلك الهيمنة التي أسماها هارتمان باتفاقية الصلح المتلفة بأرنولد ، وهي الاتفاقية المشروطة عن تصوير النقد بوصفه خادما متواضعا يعمل لحساب محاورق ما للخلق والإبداع . وهكذا يبره هارتمان عن المفكرين التفكير الأكثر تطرفا ؛ فأسلوبه التآثري قد وفر فرصة لتجارب الحركات الكثرية التي من شأنها السمو بما يسمى خرافة الشخصية personality heresy إلى مرتبة الابداء الفلسفي . وعلى التضييق من (هارتمان) نجد (بول دي مان) يتصف بالفكرة النظرية والجدلية ، على نحو مكنه من استخلاص المنطق الكامن في النص ، عوضا كيف تتفاعل التوترات المجازية بحيث تصل إلى نقطة معينة يمتطج فيها المنطق بشكل حتمي مع مضامينه ذاتها . وقد خلاص (دي مان) إلى أن هذا التباين بين العقل والبلاغة شيء كان في النصوص الأدبية كلها ، وفي الأعمال النقدية جميعها . وهو يبحث في اللحظة التي تنسك النصوص مجال التفسير إلى المجال النظري ومنهج الوعي . وهكذا تصبح النصوص سببا في خلق تاريخ من القراءات المتنيرة ، التي يمكنها تفكيكها ، ولكن لا يمكنها تلخيصها عما علق بها ؛ وهو الأمر

الذي يستحيل معه الوصول بال نقد إلى مرتبة الوضوح الكامل والحقيقة الكاملة .

وخلاصة نظرية (دي مان) تتمثل في تعلين اللغة بين الاستمارة والكتابة ، أو الرمز والمنهج ؛ فالتفكيك يعلق القدرة الإنشائية للغة المرتبطة بمنفعة المنطق الخاص بالمجاز . كما يعتقد أن الأدب هو نتاج عدم قدرة الفلسفة على التفكير من خلال دستورها أو تركيزها الخاص ، مستخدمة في ذلك المصطلحات البلاغية النصية . وفي النهاية يرى أن دفع التحليل لتفئة أولية هو الطريق الوحيد الذي يمكن الفكر من عبور الفجوة بينه وبين المنطق المضلل للنص .

ويبقى الناقد بلوم H. Bloom السني يؤمن بوجود توتر وتفاعل مركب بين كبار الشعراء في تراث فكري ما ومن سيقوم ، على نحو يمتح هؤلاء الشعراء على محاولة تطويع تأثيرات السابقين عليهم ، وعلماء كسبا خاصا بهم . والتفد عنه عملية إعادة فك شفرة الشعر ، كما يؤيد بدرجة كبيرة موقف النقاد التفكيكيين من التاريخ الأدبي ، ويرفض - كما رفضوا - الاعتقاد بأن الشاعر فرد مبدع مملك معنى خاصة به ، وحقات خاصة برؤيته الذاتية . وهو يشترك (ديريدا) الرأي بأن الأصول النصية دائما ما تدفع بعيدا وراء الذاكرة في سلسلة من المواجهات البلاغية التي تخلق في النهاية التاريخ الشعري . بيد أنه يختلف مع التفكيكيين في نظرتهم إلى الشاعر (القوي) ؛ فهو يؤمن بصروية إصرار الشاعر القوي على الاحتفاظ بمساحة خاصة به ، يعمل من خلالها على إبراز خياله الخاص . كما يعتقد أن هناك ضرورة تقتضي وقف العملية التفكيكية إلى حد معين ، خلفا في ذلك موقف زملائه في جلمه بيل ، ومدحيا أنهم لا يستطيعون تفهم معنى التوترات والتناقضات الناتجة عن تعرف الشاعر على تراثه في وقت متأخر . وبالإضافة إلى ذلك فإنه يلوم إلى أهمية لتجمل الحركة القائمة بين الإرادات التصويرية الناتجة عن مواجهة نص ما بنص آخر .

ويتعرض الفصل الأخير لبعض الأصوات الناشئة عن التفكيك تحت عنوان وخلاصة : بعض الأصوات المشتقة . لقد حاول البعض تنفيذ الآراء التفكيكية على أسس فلسفية ؛ فنجد أن ووري R. Rorty يرى أن الفلسفة مثل الكتابة لا تستخدم اللغة أداة فعالة للتبادل الفعّال ، بل ساحة قتال تقوم فيها أغنى وأعظم حلاجاتها . ويؤمن ووري بأن الكتابة في هذا السياق تمثل الدليل الشكي للنسوي الراديكالي ، إلى جانب أنها تمثل عملا متواطئا معه . وهكذا فند المفكرين الأفكار التفكيكية على أساس بدعي عام ، وعلى أساس اللغة العادية .

ويقدم إلينا (فجنشتاين I. Wittgenstein ١٨٨٦ - ١٩٨١) رأيا آخر يقول إن اللغة لها استخدامات عكس تفكيكية Anti-Deconstructive ، كما يعتقد في وجود خطأ فكري أساسي ومستم ، يتمثل في عملية التمييز بين الدال والمؤول ؛ وهو الخطأ الذي نهبت منه الفلسفات الكامنة فيما بين اللغة والمنطق والحقيقة . ومن ناحية أخرى يرى جراف (G. Graff) أن التفكيك في حقيقة الأمر عملية هروب جبلة تقول إن (جراف) لا يقدم نقدا بللغتي المفهوم ، ولكن ما يطلق عليه الحماية القيمة الباقية .

وفي النهاية يؤكد الكاتب أن التفكيك يمثل ميدانا جديدا للجدل الذي يعالج الحرب القديمة القائمة بين الأدب والفلسفة ، وأن تاريخ النقد الأدبي لا يشهد من البلاطيين الذهنيين من هو أكثر تطرفا في تحليله من (دي مان) ، كما يعتقد أن النقد لم يجرؤ في يوم من الأيام على تأكيد ذاته ، سواء من الناحية الثقافية أو الأسلوبية ، بوصفه مجا فكريا جديدا بالاحترام ، مثليا فعل عند ظهور التفكيك . ويشير إلى أن تجاهل مثل هذه الدعوى إنما يعني تجاهل ما يعد أكثر من مجرد تيار آخر من تيارات الدع النقدية التي سرعان ما تزول .

# رسائل جامعية

## عرض : ثناء أنس الوجود

الأندلس ، ويستوفقه «ابن شهيد» ، و«ابن حبيب» ، و«ابن الأثير» ، و«ابن حصن» ، و«ابن البيه» ؛ وهي أسماء سوف نلاحظ دورها كثيرا في الرسالة كلها . والملاحظ على أسلوب الباحث في دراسة هذه المقدمات الطويلة والغزلية للقصيدة أنه يكفى بنثر هذه القصائد ، ولا يفلته فيها أى شيء سوى أنها ظلت وتحمّل في عمقها رموزا للنبات والتحدى خلف مستويات الكلمة .

وحديث الباحث عن المقدمة الطويلة وغيرها من المقدمات ، لا يختلف عما قاله النقاد الآخرون حينما عرضوا للموضوع نفسه . وهو لم يستطع أن يرتفع بمستوى تحليله هذه المقدمات عن فكرة التقليد المقدمات منها الجاهلية . وإذا كان بعض النقاد قد استطاع أن يجد تبريرا للأغراض النمطية التي ورتت في القصيدة القديمة ، لم أحدها ذلك التفسير الذى يرى أنها بقايا أساطير بينت منها القصيدة القديمة ، وأن الشعر إنما نشأ في حجر الدين ، ولذلك فإن تلك الأغراض ليست سوى أدوات أو أشكال فنية ، يعبر الشعراء من خلالها عن مواقف متغيرة - وإن الباحث لم يرق في القصيدة الأندلسية التقليدية سوى تقليد القدماء .

أما النمط الثانى فقد أسماه الباحث بالأنماط الجديدة المحافظ . وهو يرى أن الشعراء قد انقسموا في هذا الأنماط إلى قسمين : قسم ظل يراوح بين التقليد والتجديد ، ومنهم : ابن حمديس ، وابن زيدون ، وقسم آخر أراد أن يخلف لتجارب عصره ، وأن ينشئ معانيه من واقع بيئته ، ومنهم ابن خفاجة ، وابن دراج القسطل . ثم يأخذ بعد ذلك في تقصي القصيدة الأندلسية ، مقارنا بينها وبين نظيراتها في المشرق ، فيتناول موضوعات الزهد وشعر الفلاسفة والتأمل ، مقارنا بين شعراء الأندلس والمتنبي وأبي الغلاء المرزى . وهو يكفى دائما بنثر الأبيات ، ومقارنته الصور - بعد نثرها . وهو في هذا إنما يصدر عن رؤية جزئية ضيقة ، لم تستطع أن ترقى لتستوعب الرؤية الكلية لشعر الطبيعة والوصف في الأندلس .

في هذا العدد أعرض بتحليل لرسالتين من الرسائل الجامعية التي تلخّفت من الشعر موضوعا لها . وعلى الرغم من اختلاف مضمون الرسالتين فيها تدوران سويا في فلك واحد من حيث التصور العام لقضية الشعر ، ومن حيث اتساع المساحة التي اتخذت موضوعا للبحث ، وتتفان كذلك في كونها سويا - ومن قبيل المصادفة - قد صدرتا عن مفاهيم مسقة ، حاولت كلاهما الأخذ بها ، فجلست نتائج الدراسة متصفة ، تاهيا عن الأخذ بقولات غريبة في النقد الأدبى ، تتمثل في الشائع التي يتبناها الباحثان لتحليل الشعر وتقدمه في رسالتيهما ؛ وهى متاحج لا ينكر أحد منا أنها حققت نجاحا رائعا حين طبّقها أصحابها على الشعر العربى ، ولكن هذا النجاح لم يصادف الذين قاموا بتطبيقها على الشعر العربى - دائما - نظرا لاختلاف طبيعة الشعر العربى وروحه عن مثيله في الغرب . فإذا أضفنا إلى هذا تعدد هذه المتاحج في ذاتها ، وتناقضها في الرؤية أحيانا ، أمكننا أن نتصور حجم الخلط والاضطراب الذى يمكن أن يعانيه القارئ المتخصص عند قراءتها معا . فليس من المحقول مثلا أن يبنى الباحث في رسالة واحدة للنتج الجمال والفنى والرمزى والأسطوري جميعا ، في الوقت الذى ينطلق فيه الباحث نفسه من تلك الرقعة التقليدية لتعد الشعر وتحمله ، التى لا ترى في القصيدة سوى ما يساويها تزا .

والباب الأول من الرسالة يتناول التغيرات الشكلية والموضوعية التي طرأت على الشعر الأندلسي في عصر ملوك الطوائف . وهو يتكون من فصلين : أولهما يتناول التغيرات الشكلية ، وفيه يتناول الباحث بالدراسة الأنماط التقليدية في بناء القصيدة ، والأنماط الجديدة المحافظ ، ثم القصيدة «الشرطية» أو المجزوءة ، والرسائل الشعرية ، والموشحات ، وأخيرا الأزجال . فلاشعر في بلاد الأندلس قد عايش غطين من الحياة كانا غنطين كل الاختلاف ؛ أما النمط الأول فقد كان يلوها ، مرتبطا بالماضي ؛ وهو غط بصورة الشعراء في مقدمات قصائدهم لتعبر عن حالات نفسية خاصة ، أو ليخفوا منه إحارا تاريخياً معبرا عن عصر مضى . والبحث يؤكد أن العرب الأندلسيين قد حافظوا على تقاليد الشعر العربى وأوزانه ، وقيد القافية ؛ فقد ظلت القصيدة الأندلسية في بدايتها تسير على النمط القديم من حيث الوزن والقافية ، وبناء المطالع ، وترتيب الأغراض ، والاعتماد على البيت الواحد في بعض الأحيان . هذا بالإضافة إلى الغطاء المصور من عالم البدايات ، ونسج الأسلوب من المذاكرة والتراث . ويتوقف الباحث بصفة خاصة عند مظهر القصائد التقليدية في

والرسالة الأولى في هذا المجال هي الرسالة التي تقدم بها الباحث محمد سلمان السعدى إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية ، وموضوعها : «الشعر في عصر ملوك الطوائف بالأندلس - دراسة في الدلالات اللغوية والشكيلات الفنية» . وذلك بإشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر القط .

ويعتمد هذا البحث في أسسه على فكرة تفسير الدلالات اللغوية ، وتفسير فاعليتها حسب سياقها في الجمل الشعرية .

وتقع الرسالة في ثلاثة أبواب ، يسبقها تمهيد يتحدث فيه الباحث عن البيئة الزمانية والمكانية للأندلس ، والأسباب التي أدت إلى ازدهار الشعر في عهد ملوك الطوائف ، على الرغم من الأحداث السياسية والتكتيك التي تعرضت لها الممالك العربية . ويرى الباحث أن دول الطوائف كانت تجمع بين متناقضين في ظاهرها ووجهرها ؛ فهي تجمع بين الضعف في البناء السياسى والعسكرى ، وقسوة التراث الملى والمخاضى ؛ وبين الانحلال الاجتماعى ، والتقدم الفكرى اللامع .

ولذلك فهو لم يتبته إلى فلسفة الوصف الجمالية ، ولا إلى الرموز الكائنة وراء توظيف الشاعر للطبيعة ، وإنما استقرت جزئيات كل شعر استقرت كذلك عملية التحويل الكمي للشعر إلى ما يماثله نثرا . لذلك لم ير - حين قارن بين البحري وابن جديس ، وكان كلاهما يصف بركة ماء - سوى أن الشاعرين اتفقا في الغرض والسبيل ، واستخدم كل منهما صورا مبتكرة ، وجنحهما إلى استخدام اللون ، وريح السبا . وأما مظاهر الاختلاف بينهما في الصورة - على حد قوله - فهي أن الشاعر الأندلسي أضاف إليها جدولا يشق البركة ويروي الرياض ، وبذلك تفوق على البحري !

وعن التطور في الأوزان والقوافي في الشعر الأندلسي يرى الباحث أن تغير القافية ، ووضوح التصريح في الموشحة ، كانا أرواح سمات التغير الشكل ، ثم برز بعد ذلك ما يسمى بالشعر المنسج ، وقد حقق مرحلة معينة من تطور القافية . وهو يرى أن هذا النوع من الشعر ينقسم إلى الثلث والربيع والخميس ، وأن الأخير منه كان أكثر انتشارا . أما الرسائل الشعرية فكانت تمثل ظاهرة مهمة في الشعر الأندلسي ، ولعل ابن زيدون يعد من أكثر الشعراء استخداما لهذا اللون . ولذلك فإن الباحث يكاد يصر هذا الجزء من الرسالة على شعر ابن زيدون ، متناولا بعضا من قصائده بالتحميل ، ومعالوا استخراج الرموز الكائنة وراء بعض الأبيات ، ولكنه يتصف في استخراج الرمز ، حتى نحو يجعله يحمل النص ما لا يلزمه من التاويلات . ثم يتقل في عرض سردى إلى الموشحات والزجل ، فيتحدث عن نشأتها وتطورها ، ويقف موقفا سلبيا من الآراء المختلفة التي تناولت هذه النشأة .

والفصل الثامن من الرسالة يتحدث عن التغيرات الموسوعية في الشعر ، ويتناول وصف الطبيعة والرياء ، ورياء المدن ، والغزل وشعر الحنين . وفيما يتصل بالطبيعة فقد قسم الباحث إلى شعر يتصل بالطبيعة الصامتة ، وشعر يتصل بالطبيعة الناطقة . والطبيعة الصامتة منها ما هو طبعى ، وما هو صناعى . ويدولى أن فكرة تقسيم الطبيعة إلى ما هو صامت وما هو ناطق إنما يشوها شيء من الغموض ؛ فها يسميه

الباحث بالطبيعة الصامتة ، ليس سوى تعبير قبيح ؛ بمعنى أن طواهر الطبيعة تظل غير معروفة لنا على وجه دقيق حتى يقوم الشعراء باستطلاعها والكشف عن جاليتها . ويتحدث الباحث بعد ذلك عن الرياء ، وهو يشمل رياء الأفراد ورياء الدول والملك ، وهو الأمر الذى يثل انهماجا جليدا في هذا الغرض القبيح ، من حيث السياق والفكرة . على أن هذه الفكرة ليست جليدية تماما كما يرى الباحث ؛ فهناك الأشعار التي قيلت في رياء دولة بى أمية ، وكذلك فقد وقف البحري على إيوان كسرى من قبل ، فضلا عن مرثى للندن التي عرفت من قبل في الشعر المشرقى .

وعن ظاهرة الغزل يقول الباحث إن معظم مطالع القصائد الغزلية يشكلها القفي الذى استقر في تلك الحقبة الزمنية ، كان وسيلة فنية ، واستجابة ملحة للتعبير من خلالها عن آراء الشاعر وقضاياها التي كانت تشغله . أما شعر الحنين فهو من الألوان الشعرية الحديثة التي واكبت التطورات السريعة في الملك الأندلسية . ولقد التفت الشعراء هناك إلى الطبيعة ، وطوروها عن طريقها هذا اللون الشعري ، حين راحوا يمزجون مشاعرهم المفعمة بالكآبة والحزن بمظاهر الطبيعة .

وبالرب الثامن من الرسالة يشتمل على خمسة فصول ، أولها الفصل الخاص بالمعجم الشعري ؛ وهو من أطول فصول الرسالة على الإطلاق . ومعنى الباحث في هذا الفصل يتناول التغيرات الدلالية التي طرأت على الشعر الأندلسي ، وذلك من خلال دراسته للمعجم الشعري . وقد تناول أولا ما سماه بالألفاظ التراثية التي كثر ترددها في شعر هذه الحقبة ، وجاءت استخداماتها اللغوية على غرار الشعر العربي القديم ، وإن كانت تتجاوز في بعض الأحيان مدلولها الظاهر إلى دلالة أكثر بعدا . ثم يتناول الباحث في دراسة الألفاظ التاريخية ، والألفاظ الأعجمية ، و الألفاظ اللونية ؛ بمعنى الألفاظ الدالة على الألوان ودلالاتها الزمنية .

ثم هناك الألفاظ المتعلقة بالإنسان معنويا ومعنويا ؛ وهناك الألفاظ المتعلقة بالذوات القتال ، كالفيل والرمح ، ودلالاتها للجاذبية والمجردة . هنا إلى جانب الألفاظ المتعلقة بالحيوان ، والألفاظ الخاصة بالطبيعة ، وتغيرا لفظ الزمن . ويقف الباحث كل

فصل من هذه الفصول القصيرة في الألفاظ ولانها بمثابة لأهم الألفاظ وأكثرها دورا عند بعض الشعراء الأندلسيين الكبار . ومحاولة الباحث رصد للمعجم الشعري للشعراء الأندلسيين محاولة شاقة . وعلى الرغم من الجهد الذى بذله في هذا الرصد ، فإنه لم يستطع أن يرصد كيف وظف هذا المعجم توظيفا فنيا . وذلك لأنه اكتفى باستخلاص المعاني المباشرة للألفاظ الواردة في الشعر ، دون استخدام ما يعرف بالمحلول اللغوية ، والدلالات المركزية - التي تنزع عنها دلالات فرعية ، تتكامل جميعها لتصور لنا كيف وظف الشاعر هذا المعنى أو ذاك . ومن ناحية ثانية ، فإن الباحث جمع هذا المعجم من بعض الشعراء الأندلسيين المعروفين ؛ وكان من الواجب ألا يلف هذا الأسماء اللامعة ، دون غيرها من الشعراء ، معاد قد حرص منذ البداية على أن يدرس الشعر الأندلسي - كله - في عصر الطوائف .

والدلالات الصوتية هي موضوع الفصل الثامن ؛ وفيه حاول الباحث أن يلمس مواطن للموسيقى في بعض النصوص الشعرية الرائية ، وذلك للكشف عن خصائص نظمها الصوت ، وأبعادها الخاصة في النص . ولقد كان الجانب اللغوي هو الوسيلة الوحيدة التي فتحت الباب أمام الدارسين لثل هذا الكشف . وهو يحصر هذه المحاولة في أسريين ؛ أولهما أن شعراء هذه الحقبة - كثيرهم من الشعراء القدامى - اعتصموا في إظهار الموسيقى الداخلية على اختيار الكلمات والصور الجزئية والكلية في تشكيل البنية الموسيقية في أشعارهم .

وهذا يعني أنهم اعتصموا على اللغة بوصفها ظاهرة أساسية لإبراز الموسيقى ، ومنها تكرار الحروف في أكبر مجموعة من الكلمات ، والهيكل ، والجمل بنوعيه ، وثبات الكلمات ، والتصريح ، والترصيع الخ . . . ولشأن الصياغة المحكمة للحالة الفنية للشاعر من خلال تجربة داخلية في ظل صورة شعرية تتحدث أثرًا موسيقيًا متلاحقا مع العناصر اللغوية المستخدمة .

أما الفصل الثالث فيتناول موضوع الدلالة الزمنية ؛ وهو يبحث في الرمز ضمن المحلول

الأفئدة الذين جندوا أقدامهم وملكانهم لحمة لوطانهم وأهتهم العربية، والإنسانية جماء . ذلك أنه يحمل بين طياته رسالة ذات جوانب متكاملة ، دينية وفلسفية ووطنية وإنسانية واجتماعية . كما جندوا أقدامهم لحمة الشعر العربي وتجديده وتطويره ، وبثت الحياة فيه ، والارتقاء به إلى أعلى مستوى فني ، والأجواء إلى الرواج والذيع والانتشار ، ليدخل في مصاف الآداب العالمية الحائلة ... »

أما الفصل الأول من الدراسة فيتناول الرمز والرمزية . وهو يبحث في الفرق بين الرمز اللغوي ، والرمز الصوري ، والرمزية الأدبية ، موازنة بين هذه المصطلحات الثلاثة من عدة نواحي : أولها ، تحديد المفهوم الفني لكل مصطلح ، وطبيعته وخصائصه وقيمه الفنية ، والمهدف منه .

يل ذلك النصوص والوضوح ، ومدى الارتباط بالعالم الحسي أو تعابوره والتعلق بالعالم المثال .

والرمز اللغوي كما يراه الباحث هو إشارة ، وهذه الإشارة تقدم على مبدأ البساطة ، وتقيد على الأصح في تصرف الأشياء أو التحقق منها ، وفي الانتماء المباشر إلى الأشياء التي تدل عليها . والإشارة دلالة اصطلاحية متفق عليها . أما الرمز الشعري فهو كما يعرف ابن عربي « الكلام الذي يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله » . وهو إشارة خاصة بالصوفي ، ذات مدلول روحي ، على أساس أن التصوف يبحث عن الحقيقة الخفية ، وأنه غير مقصود لذاته ، وإنما لدلالات أخرى خفية من وراءه . أما الرمزية الأدبية فهي التمثيل غير الحرفي بالرموز ، أي التعبير عن الأفكار أو تمثيلها باستخدام الرموز .

أما من ناحية الواضعة والاصطلاح ، فالحايات يتفق مع القائلين بأن الرمز اللغوي إشارة ، وأن الإشارة دلالة اصطلاحية مترادفة عليها . ومن ثم فالرمز اللغوي رمز اصطلاحى . والرمز اللغوي من هذه الناحية يختلف عن الرمزية الأدبية ، ويتفق مع الرمز الصوري نوعاً ما ؛ فالرمزية الأدبية لا اصطلاح فيها ولا موازنة ، لأنها تنبع من الذات الحرة التي لا حدود لها ولا قيود ؛ وهي تقوم أساساً على عنصر الإجماع ، والإجماع

النظري في تعريف الاستعارة والتشبيه ، متكاتنا على آراء النقاد القدماء والمحدثين ، حون ما موضوعية حقيقة هذه الآراء ، أو التصدى التقليدي لها .

ويعد فقد أثرت في بداية حديثي عن الرسالة إلى أن تبني الباحث مجموعة متناقضة من النتائج لوقته فيا وقع فيه ؛ هذا بالإضافة إلى اتساع نطاق الرسالة لتشمل الشعر الأندلسي في عصر ملوك الطوائف ، حون تحديد لزاوية بحثها بتضييقها الباحث بالدراسة ، وهذان السببان - في رأيي - هما اللذان أكما إلى ضعف مستوى الدراسة على الرغم من الجهد الضخم المبذول فيها .



ولذا كان الرمز يومى - ولا يفر ، ولمح ولا يصرح ، ويوحى ولا يصف ، ولا يسعى كما يقال ، فإنه من الواضح أن جليلة الحفاه والتجمل ؛ هذه قد غابت عن ذهن صاحب الرسالة التالية ، حين أخذ في تطبيقها عملياً على رسائله ؛ فموضوع الرسالة هو : **الأجواء الرمزية في شعر المهاجر** ؛ وهي رسالة ماجستير ، تقدم بها الباحث نجى خليل أبو الرب إلى جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور عاطف جودة نصر .

وتتألف الرسالة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة . أما الشعر المهاجر الذى تتناوله الرسالة فهو ذلك الشعر الذى نبت في البيئة الأمريكية الحصرية ، التى تنمو بالتضاهة الراقية ، والفكر السلي ، والتيارات الفنية المتشعبة . وكان طبيعياً أن يتأثر هذا الشعر بما تزخر به هذه البيئة من ثقافة وفكر وفن ولعب وشعر ، وما شاع فيها من تيارات فنية والمجاملات أدبية ، حينما منها الأجواء الرمزية التى نزع إليه شعراء المهاجر في بعض ما أقرووه من نتائج أدبي وشعرى . والباحث يتجسس لموضوعه جلسة تجمله - منذ البداية - يقع أحياناً في اللباثات التى تدفعه إلى أن يقول مثلاً في مقدمة رسالته : « وشعر المهاجر هو شعر فترة زمنية من عصور الأدب الناصية . وعلى الرغم من قصرها كانت فترة خصبة وإفراة المصطاه ، ندية الجنى ، طيبة الحصاد . وهو شعر كوكبية من الشعراء

اللغوية . ذلك أن الكلمة قد تختلف في دلالاتها الرمزية من شاعر إلى آخر حسب استعمالها اللغوى وتعاملها مع الكلمات الأخرى . وهو يرى أن الرمز اللغوى في شعر ملوك الطوائف قد كثر كثرة ملحوظة . وقد اعتمد ذلك على قدرة الشاعر . والباحث هنا على الرغم من إيراد معظم الآراء والمقولات التى وردت حول الرمز ، والبنية الرمزية ، والدلالة ، نظرياً - قد أتحق حين راح يطبق هذه المقولات النظرية على الشعر الأندلسي ، وراح يتصف في تحديد رموز بعينها . ويبدو أن هذا يرجع إلى عدم قدرة الباحث على وضع يد على الفروق الدقيقة بين مجموعة من لقنهم التشابه ، مثل الرمز والإشارة ، والإجماع - مع الدلالة الرمزية الخ ... ويتنقل الباحث بعد ذلك إلى الأسطورة والدلالة ، فيطرح مجموعة من التساؤلات حول الأساطير القديمة ، وهل استخدمها الشاعر الأندلسي مثلاً استعمالها الشعراء الجاهليون . وقد تصف الباحث كذلك في استخدام الدلالات الأسطورية للالفاظ التى وردت في قصائد شعراء الأندلس ؛ وهو الأمر الذى أعال النصوص التى قام بتحليلها إلى مجموعة ملفقة متناقضة من العناصر الأسطورية المتناثرة فيا بينها . وهذا هو للزق الطبيعي الذى ينجدر إليه كل من لا يأخذ مقولات المنهج الأسطوري بعط .

والباب الثالث من الرسالة يتحدث عن التشكيلات الفنية . وهو مكون من فصلين ؛ الأول من الجبال وأثره في الصورة الشعرية ، ويتناول فيه الباحث قضايا الجبال السمي والجبال البصرى ، ثم الصورة الشعرية ؛ وأخيراً يتناول صورة المرأة بين المثال والواقع . وهو يثير في هذا الفصل مجموعة من القضايا التقليدية تمتد على جانب كبير من الأهمية ، وإن كان يشوها بطريقة مبسرة . وسجينا يأخذ الباحث في تطبيق هذه المقولات التقليدية في الجبال والصورة وغيرها ، لا يبرر لنا سوى نصوص شعرية تسم بالرمادة والركافة ، بل إنها أقرب شيء إلى الشربة التى تلخو من التصوير والجبال .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد خصه للبحث عن المنجز اللغوى ؛ وهو يتناول ظلمتى التشبيه والاستعارة في الشعر الأندلسي . ويستمر الباحث في منهجه

يتناق مع الوضع والاصطلاح ؛ فهي بمثابة دعوة حرة للفكر؛ كي يكشف بنفسه شيئاً فشيئاً إيهاماتها النفسية الرحيبة غير المحدودة بحدود الدلالة الرضوية ، وغير المحددة بقيود المنطق والواقع . أما الرمز الصوقي فهو رزم اصطلاحي وضي ، تعارف الصوفية عليه ، فهو مفطور على الصوفية ، يصبر في حدود دائريته ، خاف على غيرهم .

ومن حيث الوجود والغموض ، يميل الرمز اللغوي نحو الشفافية والوضوح العقلي والرباط أو التلاحم للمنطق ، يوصفه رمزاً اصطلاحياً ، ويوصفه إشارة يمال فيها على شيء محدد ، ولها دلالة واحدة متعارف عليها . ولذلك فالرمز اللغوي واضح لا غموض فيه ، إذ إن الغموض يزول بمجرد لفهم المصطلح عليه .

والرمز اللغوي يقرب في وضوحه عن الرمز الصوقي بالنظر إلى الأخير بوصفه رمزاً اصطلاحياً توافقه الصوفية عليه . ولذا فهو واضح في حدود دائريته ، لكنه غامض غموضاً شديداً خارج نطاق هذه الدائرة . ومن ثم فهو يختلف في غموضه عن الرمز اللغوي ، ويتفق في الوقت ذاته مع الرمزية الأدبية التي يستكشف الغموض ، والتي تتنازع في الوضوح وترفضه ، لأنه يتناق مع مبدأ الإيحاء الذي تقوم عليه الرمزية أساساً . ومن ثم كانت الرمزية الأدبية تهدف من وراء الغموض إلى الإيحاء ، والإشارة ، والتأثير النفسي ، وتصوير الأجواء النفسية ، ودون الأفكار والممان والشاعر والمواقف ، دون النص عليها أو تقريرها أو التصريح بها أو وصفها وتسميتها .

ويروج الباحث يتحدث عن مصادر الرمز وعناصره ، وهو يرى أن الشعراء الرمزيين قد استفادوا عناصرهم الرمزية من منابع متعددة ، تشمل في الطبيعة ، والواقع ، والتراث ، واللاشعور بتوحية ، الفردى والجمعي . وهو يؤصل هذه الميولات اعتماداً على ما قاله العالم النفسي كارل يونج ، مفرقاً بين مفهومي اللاشعور عند ، ومضمونه عند فرويد . ولكن الباحث يقع في خطأ جسيم حين يمتدح في تحليل بعض الفصائد الهجرية ، بل إن خاله هذا يبدو أكثر وضوحاً حين يتناول بالتحليل قصيدته لعر الزمن ؛ نازك الملائكة ؛ فقد راح ينظر إلى

ما جاء فيها من إشارات مختلفة مثل الخبيات ، السمكة ، جنة السمكة ، تحول جنة السمكة إلى عساق ضخم يتحرك للامحة الشاعرة وفيها - راح ينظر إلى كل هذه الأشياء على أنها رموز مدفونة في اللاشعور ، استعملتها نازك الملائكة بطريقة لا شعورية في قصيدتها . وهو هنا قد طرغ باللغة الرومانسية للشاعرة ، التي توظف - بوعي - رموزاً وصوراً استعملتها من سوروثات الأدب الشمي . فالقصيدة يتعلمها رمز عام واحد .

واعتد أن لجوء الشعراء بوعي إلى موروثات القصص والأساطير يختلف اختلافاً بينا عن تشكيل الصورة تشكيلاً خاصاً توجهه مشاعر دنية يجترها الشاعر في لا شعوره ، ويستعملها دون وعي أو قصد منه ، وعند فاك يصبح من الممكن تفسير هذا النوع من التصديق ضوء مقولة اللاشعور سواء بمفهوم كارل يونج أو فرويد .

ويتحدث الباحث بعد ذلك عن الأسطورة والرمز . وهو يرى أن هناك علاقة وطيدة وراسخة بين الأسطورة والرمز ؛ إذ إن الأسطورة تشتمل على مجموعة من الصور والأشكال والأحداث والتأثيرات والمواقف والرمزية . ونصف الأساطير الآلهة والجنان والشياطين والرجال والخيرانات ، والأشياء المصغرة التي هي نفسها عملة باللعان والأغراض الرمزية .

وهكذا يكون من الصعوبة بكان أن نميز في بعض الأحيان بين الأسطورة والرموز المتلاحة للركبة للمدجدة في شكل القصة .

والأسطورة القديمة لم تنفد أهميتها وقيمتها في العصر الحديث ؛ إذ لا إلهما لا تزال تقرا أو تقرأ بوصفها عملاً رمزياً يشف عن إيمادات معاصرة ، وتضمن أفكاراً وأهدافاً فلسفية وخلقية ، أو دلالات نفسية واجتماعية . ومن هنا تبرز أهمية الأسطورة بوصفها ميثماً لرموز نفسية وفكرية تشير إلى مواقف وأحداث عصرية . ولكن الباحث حين أورد تصوراً شعرياً متعدد لشعراء مثل سعيد عقل ، وصالح عبد الصبور ، وعبد المحسن حجازي ، وغيرهم ، لم يستطع أن يضع يده على الطريقة التي وظف بها أمثال هؤلاء الشعراء الأساطير ، واختلطت عليه رموز

الأساطير ، والطريقة التي تم توظيف الأسطورة بها . وهو يربط امره تقريباً في جميع تطبيقات البحث في الشعر الذي وردت فيه أساطير معروفة .

وهذا الفصل في الرسالة الذي تناول فيه الباحث مفهوم الرمز والرمزية ، فصل طويل لكنه لم يخل من عيوب فنية واضحة ؛ لعل أولها أن الباحث لم يوضح لنا الفرق بين الرمز بوصفه وسيلة فنية وأداة من أدوات الشعر ، والرمزية بوصفها مذهباً أدبياً ؛ وهو فرق كبير لتحليل الطبيعة الفنية للرمز ؛ وذلك حتى يمكن تحديد طبيعة اللغة والصورة والأحداث ، متى تكون رمزاً ومتى لا تكون .

ثم إن الباحث في هذا الفصل النظري حدد مادة كثيرة مستقاة من مصادر متنوعة ، مختلفة الاتجاهات ، متباينة الفلسفات ؛ وهذا ما جعلها تشبه خليطاً متنازلاً لا يؤدى إلى تحديد دقيق للمفاهيم ، يرغب ما يبدو على السطح من الجهد المبذول فيها .

ومن الاتجاه الرمزي في شعر المهاجر يتحدث الفصل الثامن من الرسالة ؛ وفيه يسرد الباحث الدوافع الذاتية والمؤثرات الخارجية للإيحاء الرمزي في هذا الشعر . وهو يرى أن الدوافع الذاتية تشتمل - أول ما تشتمل - في دوافع المرض بأسعاره النفسية والمقسيولوجية ؛ فقد اتخذ شعراء المهاجر من مرضهم باعث إلهام لموهبتهم ، وعصودوى لوجدانهم ، ومنبع إلهام لمواقفهم وأحاسيسهم . ثم هناك الحزن ، ذلك أن المزاج الحزين القائم عند شعراء المهاجر قد شكل مصدر وصى رمزياً لما للفوز من شعر حزين . والباحث - فيما يبدو - يخلط بين النزعة الرومانسية ، وما يتصل بها من شعور غياض بالقربة والرغبة في الإلقاء في أحضان الطبيعة ، والأحزان التي هي وليدة مواقف وإحباطات وطنية أو ذاتية . ولذلك فقد جابه التوفيق كذلك حين تعرض بالتحليل لنصيدة « التبر المتجدد » ليخاطيل نعيمة ، مثلاً فعل في « ترنيمة المهد » لتسبي عريضة .

وقد ركز الباحث المؤثرات الخارجية في الاتصال بالثقافات الغربية . وهو يرى أن اتصال أدباء المهاجر بالثقافة الغربية والمطالعة لهم على أدبيات ، وروابطهم الوثيقة مع الأدباء والمفكرين الغربيين ، وما اقترن بهذا

الرمزي أم لا. لا تتحمل . فجميع الإشارات إلى الموجودات الحسية والمعنوية رموز لديه . هذا جانب ، والجانب الثاني أن فكرة الرمز العام الاصطلاحي هذه قد لا يقبلها الفاعل ، بل بسهولة ، فهي تتألف أبسط مقومات الشعر من حيث خصوصيته وذاقته ، وحتى كمال شاعره في استخدام ما شاء من الرموز ، وإعيا أو غير وإع ، ولأنه قد تصبح هذه الرؤية الجليظة وسيلة للمصداقة على ذاتية الشاعر وقدراته الخاصة في توجيه أفكاره وتضادها الاصطلاحي التي يرغب فيها . وطبقاً لفكرة الرموز الاصطلاحي العامة هذه ، تصبح جميع القصائد التي تتدرج حول رمز واحد ، ولكن هو الغائب ، أو الثور مثلاً ، شيئاً واحداً . وهذا يرجع إلى الرموزية ، وإعيا أو غير وإع . على فكرة الرمز والرمزية ، فما دام قد اختار عنواناً لبث فكرة الرمز ، فلابد أن يكون جميع الشعر محملاً بدلالات رمزية .

لما بخصوص الرمزية بين الموضوع والغرض ، فالبيان ثمر أن الرمزية في شعر المهاجر قبل إلى الوضوح والشغاف أكثر مما كان في الشعر العربي . فمفهوم هذا الشعر في الغالب واضحة قريبة المألوف ، وإذا كان هناك غرض فهو معتدل ، ويقدر معقول . . . . .

وتتحدث الباحث في نهاية الفصل عن الأسطر الفنية ذات الدلالات الرمزية التي تنوعت بين إطار الحوار ، وإطار الخرافة أو الحكاية المسوقة مساق ضرب الأمثال ، وإطار الحكاية الشعبية أو الاستعارة التمثيلية ، وإطار الحلم ، وأخيراً إطار القصة الواقعية والخيالية .

وتنتهي الرسالة بسؤال طرحة الباحث ليجعل منه موضوعاً خاتمة رسائله : هذا السؤال يبدو حول تأثير رمزية شعراء المهاجر في الشعر العربي الحديث ؟ . . . . . وهو يناط أيضاً بمجموعة من التوضيحات التي يلحقها بسؤاله قبل أن يبدأ في الإجابة عنه . أولها أنه لا يحدد بالتأثير التقليدي والمحاكاة والتشابه المطلق ، وإنما يمكن أن يكون التأثير موجهاً للحقيقة الذاتية ، ولعلها للإبداع والابتكار . كما أن تأثر بعض شعراء المهاجر في أنسجته العام العربي ، برمزية شعراء المهاجر - لا يمنع من أن يكون بعضهم قد اتصل بالرمزية في

ولعل المأخذ الذي يمكن أن يواجه إلى الباحث في هذا الفصل ، بالإضافة إلى موقف الباحث من قضية الرمز ، وتصنفه الواضح بخصوص معالجة تضادها ، أنه كان يلجأ دائماً في حديثه إلى بداية الموضوعات ، وكأنها يفترض خلوه من الفكري كلبية من لية معلومات تتعلق بالموضوعات . فإذا تحدث عن الوطن فلنكن البداية هي أنه « الحدود الجغرافية التي تحدها حواجز طبيعية أو صناعية . . . » ، وإذا كانت الإنسانية فالديلة هي التفرقة بين الإنسان والحيوان ، وإذا كان الحنين عاد بنا إلى المصمم المنقوش للوقوف على المعنى وتضادياته القديمة والحديثة ، وهكذا . وهذا هو المأخذ نفسه الذي يؤخذ عليه في تناول الرمز والرمزية والأساطير .

وفي الفصل الرابع يتحدث الباحث عن الرمز والسياق الرمزي في شعر المهاجر . وهي محاولة لتصرف أساليب الأنماط الرمزية في هذا الشعر ، وذلك من خلال تناول الرمز والسياق الرمزي تتناول سياحت في تضادها الفنية المتعددة ، المتمثلة في البناء الرمزي في شعر المهاجر ، والرمزية في هذا الشعر بين الموضوع والغرض ، وتلاحم الرمز للموضوع ، ورمزية الأسلوب ، والأسطر الفنية ذات الدلالات الرمزية في هذا الشعر .

ولما يتصل بالبناء الرمزي في شعر المهاجر فقد رأى الباحث أن المهاجرين اتفقوا لأشهر رموزاً عامة تتناولوها في أشعارهم ، بحيث تطرح هذه الرموز مستويات دلالية يلجأ إليها جميعاً ، بوصفها رموزاً مصطلحاً عليها عند هؤلاء الشعراء ، وهذا بالإضافة إلى الرموز الخاصة بكل شاعر منهم .

من ذلك أن بعض الشعراء قد اتخذ من « الغائب » والفقر رمزاً على العالم المثالي في رحاب الطبيعة . وقد استعملوا كذلك رمز الضفدع أو الضفادع بوصفه أحد رموز التحكم والسيطرة والنقد الاجتماعي . وترمز نثر القري ، والفقر الجيد ، إلى الأرض الحاصلة ، أو العالم المثالي ، أو العالم للجوهر ، إلى آخر هذه الرموز العامة . والغنى اللافت في هذا أن الباحث راح يوقف الرمزي في جميع الإشارات التي وردت في الشعر المهاجري ، سواء أكانت تحتل النصير

كله من دعوات إلى التجديد ، كان مؤشراً فضلاً عن التأثيرات الخارجية للأنماط الرمزية في شعر المهاجر .

وفي الفصل الثالث تناول الباحث الأفق الموضوعية للأنماط الرمزية في شعر المهاجر . وتطور هذه الأفق الرؤية الدينية ، والرؤية الوطنية ، والرؤية الإنسانية ، والرؤية الاجتماعية .

فالرؤية الدينية في شعر المهاجر تعبر عن فلسفة دينية متحررة ، ترتكز على الحرية الفكرية ، والدعوة إلى التسامح والتسامي بالدين فوق الطائفيات والمذاهب . « فالدين هو تسامح ، والله يملأ القصور والعقول والقلوب ، والكل شهود إلى بنية الوصول إلى الحقيقة ومعرفه الحق الذي هو مصدر الخلاص » . وهو يرى كذلك أن شعراء المهاجر متحولون بمعنى الكلمة ، ف لديهم حين روى إلى عالم الروح وبغية إلهية ، ووجد إلى . أما الرؤية الوطنية فبالبيان يلخصها في مفهوم الحنين إلى الوطن . وهو يميز بين نوعين من الحنين في شعر المهاجر : أولها الحنين الرومانسي إلى أرض الوطن ، أما الثاني فهو الحنين الوطني بمعنى التمسك بأرض الوطن مقيداً بإغفال الاستعارة ، وهذا هو الحنين الإيجابي الفاضل ، الذي يتسم بالثورة الوطنية العارمة ، الداعية إلى الثورة .

والرؤيا الإنسانية في شعر شعراء المهاجر ترجع إلى كونهم أصحاب رسالة إنسانية ، تقوم على مثلها من الأخلاق والسلوك الذي لا يسيل للمجتمع الإنساني بولونه . وهم يشعرون أنهم مدفوعون إلى تبليغ هذه الرسالة الإنسانية بما أحسوا به من واجب لإزاحة الشعراء المهاجرين من المجتمع والناس بوصفهم مصلحين . وهذا الموقف له جانبان : الأول سلبي ، يتشمل في اعتزال المجتمع والناس احتجاجاً على شروئهم والثاني إيجابي ، يتشمل في معالجة الأحداث الاجتماعية ، ومعالجة المشكلات والتضاد ، ومعالجة الإصلاح . ويرى الباحث أن هذه الأفق الموضوعية تتكامل تكاملاً عضوياً فيما بينها ، بحيث تغضى كل دائرة منها إلى الأخرى .

متابعها الأحياء من خلال الخلاعهم على الثقافات والأدب الغربية ، وإن كان هذا لا يتعارض مع دور شعر المهجر ، المتمثل في التنبيه إلى أهمية مذهب الرمزية الأدبي ، ولقت الأنظار إليها . وهو يرى أن رمزية شعراء المهجر أثرت في الشعر العربي الحديث من حيث الموضوعات التي تناولها ، والأساليب التي عبر بها عن تلك الموضوعات بشكل أو بآخر ، تأثيراً تراعى مداه ، واتسعت دائرته ، وامتدت أفاقه حتى غطت معظم أنحاء الوطن العربي ، ووصلت مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والشام عامة ، وبلغت العراق وتونس والمحجاز وغيره من بلدان الوطن العربي الكبير . . . . .

وقد كان هذا التأثير عميقاً بعيد المدى في الشعر العربي الحديث ، بحيث أخذ هذا الشعر يتوجه وجهة جديدة في موضوعاته

وساليبه ، وأخذت ظاهرة الرمزية تغزو هذه الموضوعات ، فتحسن لا تعلم في أي بلد عربي أن نجد شاعراً أو شاعراً يتجلى فيه أثر شعراء المهجر . . . . .

وبعد فلقد نجح الباحث في أن يرتفع بمستوى لذة البحث إلى اللغة العلمية المضبوطة ، التي تبعث كثيراً عن الإثراء والتكرار ؛ ولكن مبالغة الباحث في تصويره للرمز في شعر المهجر جعلته يفرض رموزاً من خارج النصوص التي قام بتعليقها ، ثم جعلته من ناحية أخرى يشتغل في تصويره لأثر الشعر المهجري على الشعر العربي في المشرق ، وهي أمور تجعل تناقضاً واضحاً مع ما لاحظته الباحث نفسه وأثبتته في رسائله ، حيث قدم - دون قصد منه - ما حرص على بثه فيها يربو على ثلاثمائة وخمسين صفحة هي عدد صفحات الرسالة . ولتقرأ

#### ملاحظاته :

« ويوجه علم فإنه بنظرة تقريبية فاحصة لرمزية هذا الشعر نجد أنها رمزية جزئية ضيقة البناء ، وغالباً ما تنحصر إلى مقومات البناء الرمزي من حلس ، وإسقاط ، ووحدة اللفظ والموضوع ، والغموض الملام الذي يكبد القارئ ذهنة في الكشف عنه ، وارتباط الصور بالمثل الحسي ، وعلموها عليه في آن واحد . كما نجد أن رموز هذا الشعر جزئية وليست كلية ؛ فالرمز لا يسرى في النص الأدبي كله بحيث يشكل بنية رمزية متكاملة . ومن هنا نظل هذه الرموز بسيطة وليست مركبة ، كما نظل أقرب إلى الوضوح في معانيها والمحدودية في دلالاتها ؛ لأن الشاعر يعني فيها أكثر مما يعني بالتصوير والإثارة ، والإيجاء والتأثير . . . . . ( ص ٣٠٧ ) .





# كشاف المجلد الرابع

إعداد: "التحرير"

(أ)

## كشاف الموضوعات

- أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر  
أزمة ثقافية .. أم أزمة عقل ؟  
- محمد عابد الجابري  
ع ١١٣ - ١٠٧/٣ •
- الإبداع والمشروع الحضاري  
- أنور عبد الملك  
ع ١٢٠ - ١١٤/٣ •
- الأسطورة والشعر العربي .. المكونات الأولى  
- أحمد شمس الدين الحجاجي  
ع ٤٧/٢ - ٥٤ •
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ( عرض كتب )  
- توفيق الزبيدي  
- عرض ومناقشة : محمود الريسي  
ع ٢٢٢ - ٢١٧/٣ •
- إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي  
- يحيى الرخاوي  
ع ٣٥/١ - ٥٧ •
- الإنثروبيولوجيا - ملاحظات حول التحليل  
- الاجتماعي للغة  
- محمد حافظ دياب  
ع ١٥٤/٣ - ١٦٧ •
- الاطراد البنوي في الشعر ( عرض كتب )  
- ملوي كاترين ناتسون  
- عرض ومناقشة : حسن البنا  
ع ٣٠٦/٢ - ٣١٢ •
- إرادة المعرفة ( عرض كتب )  
- ميشيل فوكو  
- عرض ومناقشة : محمد حافظ دياب  
ع ٢٢٤/٣ - ٢٢٨ •
- اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحدثة  
- محمد براءة  
ع ١١/٣ - ٢٤ •
- الاغتراب في أدب حلم بركات « رواية سنة أيام »  
( متابعات )  
- بسام خليل فرنجية  
ع ٢٠٧/١ - ٢١٩ •
- أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر ( ندوة )  
- إعداد : محمد صديق غيث  
ع ٢٠٣/٣ - ٢١٧ •

- الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦ (رسائل جامعية)
- عرض : ثناء أنس الوجود
- ع ٢٧٧/١ - ٢٨٠
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ١/٤
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٢/٤
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٣/٤
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٤
- باب الفتح : القناع ، الحلم ، اللغة (مباحثات)
- مدحت الجيار
- ع ٢٤٣/٢ - ٢٥٤
- البديع في تراثنا الشعري العربي : دراسة تحليلية
- عاطف جودة نصر
- ع ٧٣/٢ - ٩١
- البنية الإيقاعية في شعر السياب (رسائل جامعية)
- عرض : السيد محمد البحراوي
- ع ٣١٣/٢ - ٣١٥
- تجليات الحدائق في التراث العربي
- محمد عبد المطلب
- ع ٦٤/٣ - ٧٧
- التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبديع
- محمد صديق غيث
- ع ١٦٥/٢ - ١٧٧
- تراثنا الشعري والتاريخ الناقص
- أحمد كمال زكي
- ع ١١/٢ - ٢٣
- تراثنا الشعري في آسيا الوسطى
- استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية
- محمد فتوح أحمد
- ع ٢١٧/٢ - ٢٢٥
- التشاؤم في رؤية أبي العلاء
- عبد القادر زيدان
- ع ٢٠٧/٢ - ٢١٦
- تشكيل المعنى الشعري ومفاجئ من القديم
- عبد القادر الرباعي
- ع ٥٥/٢ - ٧٢
- تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق
- بيبير كاكيا
- ع ٨٥/٣ - ٩١
- التفكير : النظرية والتطبيق
- كريستوفر نوريس
- عرض سمية سعد
- ع ٢٣٠ - ٢٣٤
- جدلية الفرقة والجماعة
- توفيق بكار
- ع ١٨٧ - ١٩٧
- الجديد في علوم البلاغة
- مصطفى صفوان
- ع ١٦٨/٣ - ١٧٢
- حداثنة التفكير وحدائق الكتابة
- «سجن العمر» لتوفيق الحكيم
- شارل قبائل
- ع ١٥٠ - ١٥٨

- الحداثة ، السلطة ، النص
  - كمال أبو ديب
  - ع ٣٤/٣ - ٦٣
- انشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة
  - صالح جواد الطعمة
  - ع ١١/٤ - ٢٧
- الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات :
  - دراسة في مسرح « فرقة الحكواتي »
  - خالدة سعيد
  - ع ١٠٦/٤ - ١٢٢
- الشعر والملوث في زمن الاستلاب .. قراءة في « أوراق الغرة (A) للشاعر « أمل دنقل »
  - ( متابعت )
  - اعتدال عثمان
  - ع ٢٢١/١ - ٢٢٧
- الحداثة من منظور اصطفاي
  - محمد فتوح أحمد
  - ع ٧٨/٣ - ٨٤
- الشكل والصنعة في الرواية المصرية ( عرض كتب )
  - علي جاد
  - عرض ومناقشة : شكرى محمد عياد
  - ع ١٧٩/١ - ١٨٤
- حداثه الميلودراما
  - هدى وحنفى
  - ع ١٢٣ - ١٣٠
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثانى الهجرى
  - دراسة في أصولها وتطورها
  - علي البطل
  - عرض : عصام بهى
  - ع ٢٢٣ - ٢٢٩
- حول بوطيقا العمل المفتوح : قراءة في « اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط ( تجربة نقدية )
  - سيزا قاسم
  - ع ٢٨/٤ - ٢٣١
- ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي
  - عبده بلى
  - ع ١٩٥/٢ - ٢٠٥
- الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش ( رسائل جامعية )
  - عرض : رمضان بسطواويس محمد
  - ع ٣٣٨/٣ - ٢٤١
- العالم والتاريخ والأسطورة
  - جيري براند
  - ترجمة : عبد الغفار مكاوى
  - ع ١٠٧/١ - ١١٥
- رسائل جامعية
  - ثناء أنس الوجود
  - ع ٢٣٥ - ٢٤٠
- الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية : دراسة نظرية تطبيقية
  - صبرى حافظ
  - ع ٧٧/١ - ١٩٤
- العالم والنص والناقد ( عرض كتب )
  - إدوارد سعيد
  - عرض ومناقشة : فريال جبورى غزول
  - ع ١٨٥ - ١٩٧
- الذاكرة المفقودة « والبحث عن النص ( عرض كتب )
  - إلياس خورى
  - عرض ومناقشة : نصر أبو زيد
  - ع ١٩٩/١ - ٢٠٥
- عرض : دوريات إنجليزية
  - حسن البنا
  - ع ٢٩٥/٢ - ٣٠٥

- عرض : دوريات إنجليزية  
- حسن البنا  
\* ع ٢٣٧ / ٣ - ٢٣٧
- عناصر الحداثة في الرواية المصرية  
- فردوس عبد الحميد البهنسلي  
\* ع ١٣١ / ٤ - ١٤٩
- غربة الملك الضليل  
- عبد الرشيد الصادق محمود  
\* ع ١٣١ / ٢ - ١٥١
- الفلسفة والنقد الأدبي  
- زكي نجيب محمود  
\* ع ١١ / ١ - ١١٨
- في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية  
من خلال نموذجي « مساء تلك الظهيرة » لحمد بركة  
و « الاستشهاد » للميلودي شغوم ( متابعات )  
- بنيسى بوحالة  
\* ع ٢٢٩ / ١ - ٢٢٩
- ما بعد القراءة الأولى - الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي  
- ياروسلاف استكفتش  
\* ع ٧٨ - ٩٦ / ٤
- ممالك الحزين  
« الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية »  
- صبري حافظ  
\* ع ١٥٩ / ٤ - ١٧٩
- محاولة رؤية جديدة لموضوع من التراث - الغزل العنبري  
واضطراب الواقع  
- حل البطل  
\* ع ١٧٨ / ٢ - ١٩٤
- المشروع الفكري وأسطورة أوديب  
.. قراءة في فكر طه حسين ( ١٨٨٩ - ١٩٧٣ ) ( تجربة نقدية )  
- هدى وصفي  
\* ع ١٧١ / ١ - ١٧٧
- كيف نتلوق قصيدة حديثة  
- عبد الله محمد الغدامي  
\* ع ٩٧ / ٤ - ١٠٥

- مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث
  - محمد مصطفى يدوي
  - ع ١٠٦ - ٩٨/٣
- مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي
  - مدحت الجبار
  - ع ١٨٠ - ١٨٤
- معنى الحداثة في الشعر المعاصر
  - جابر عصفور
  - ع ٣٥ - ٥٦
- الملامح الفكرية للحداثة
  - خالدة سعيد
  - ع ٢٥/٣ - ٣٣
- من أصول الشعر العربي القديم - الأغراض دراسة نصية .
  - إبراهيم عبد الرحمن محمد
  - ع ٢٤ - ٤١
- من مظاهر الحداثة في الأدب
  - محمد الهادي الطرابلسي
  - ع ٢٨/٤ - ٣٤
- من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية
  - صلاح فضل
  - ع ١٢٩/١ - ١٤٠
- منطلق الحداثة : مكان أم زمان
  - أنور لوقا
  - ع ٩٢/٣ - ٩٧
- نمو متيج بنيوي في تحليل الشعر الجليل
  - معلقة امريء القيس : الرؤية الشبقية
  - كمال أبو ديب
  - ترجمة : أحمد طاهر حسنين
  - ع ٩٢/٢ - ١٣٠
- تجنب محظوظ مبدعاً
  - الأضالة وإصجاز الإيجاز في رواية قلب الليل
  - د. مصري عبد الحميد حنورة
  - ع ١٩٨ - ٢٠٤
- نصوص من النقد العربي الحديث ( وثائق )
  - التحرير
  - ع ٢٤١/١ - ٢٦١
- نصوص من النقد العربي الحديث ( وثائق )
  - التحرير
  - ع ٢٥٥ - ٢٧١
- نصوص من النقد العربي الحديث ( وثائق )
  - نصوص : ت . س . إليوت النقدية
  - ترجمة : ملهر شفيق فريد
  - ع ٢٦٢/١ - ٢٧٢
- نصوص من النقد العربي الحديث ( وثائق )
  - نصوص : ت . س . إليوت النقدية
  - ترجمة : ملهر شفيق فريد
  - ع ٢٧٣ - ٢٩٣
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ( رسائل جامعية )
  - عرض : ألفت الروبي
  - ع ٢٧٣ - ٢٧٦
- النقد الأدبي وعلم الاجتماع : مقدمة نظرية
  - محمد حافظ ديباب
  - ع ٥٩/١ - ٧٦
- النقد الأدبي : ملغا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة
  - مصطفى صوف
  - ع ١٩/١ - ٣٤
- النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية
  - محمد حل الكردى
  - ع ١٤٣ - ١٥٣

- النقد المسرحي والعلوم الإنسانية  
- سامية أحمد أسعد  
ع ١٦٢ - ١٥٥/١ \*
- هذا العدد  
- التحرير  
ع ١٠ - ٥/٣ \*
- هاجس العودة في قصص إميل حبيبي  
- حسني محمود  
ع ٢٢٢ - ٢٠٥/٤ \*
- هذا العدد  
- التحرير  
ع ١٠ - ٥/١ \*
- يحيى حقي ناقدًا (رسائل جامعية)  
- عرض : ثناء أنس الوجود  
ع ٢٨١ - ٢٨٠/١ \*
- يوسف القعيد والرواية الجديدة (متابعات)  
- فتوى مالطي - دوجلاس  
ع ٢٠٢ - ١٩٠/٣ \*
- هذا العدد  
- التحرير  
ع ١٠ - ٥/٢ \*

## (ب) كشاف المؤلفين

- إبراهيم عبد الرحمن محمد  
- من أصول الشعر العربي القديم  
الأغراض والموسيقى : دراسة نصية  
ع ٤١ - ٢٤/٢ \*
- أحمد مختار عمر  
- اللغة العربية بين الموضوع والأداة  
ع ١٥٣ - ١٤١/٣ \*
- إلهوار الخراط  
- قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات  
ع ٧٧ - ٥٧/٤ \*
- أحمد شمس الدين الحياجي  
- الأسطورة والشعر العربي .. المكونات الأولى  
ع ٥٤ - ٤٢/٢ \*
- أحمد طاهر حسنين ( مترجم )  
- نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي  
ع ١٣٠ - ٩٢/٢ \*
- اعتدال عثمان  
- الشعر والبوت في زمن الاستلاب ..  
قراءة في «أوراق الغرفة (أ)»  
للشاعر إميل دنقل  
ع ٢٢٧ - ٢٢١/١ \*
- أحمد كمال زكي  
- ترانثا الشعرى والتاريخ الناقص  
ع ٢٣ - ١١/٢ \*

- أنفت الروبي
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد
- (رسائل جامعية)
- \* ع ٢٧٣/١ - ٢٧٦
- ألن دوجلاس
- المؤرخ والنص والنقاد الأدبي
- \* ع ٩٥/١ - ١٠٥
- أنور عبد الملك
- الإبداع والمشروع الحضاري
- \* ع ١١٤/٣ - ١٢٠
- أنور لوقا
- منطق الحداثة : مكان أم زمان ؟
- \* ع ٩٢/٣ - ٩٧
- بسام خليل فرنجية
- الاغتراب في أدب حلیم بركات
- \* ع ٢٠٧/١ - ٢١٩
- بنعيسى بوحالة
- في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية من خلال نموذجي ومساء تلك الظهيرة لمحمد براءة و الاستشهاد للميلودي شغوموم
- \* ع ٢٢٩/١ - ٢٣٩
- بير كاكيا
- تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق
- \* ع ٨٥/٣ - ٩١
- التحرير
- هذا العدد
- \* ع ٥/١ - ١٠
- هذا العدد
- \* ع ٥/٢ - ١٠
- هذا العدد
- \* ع ٥/٣ - ١٠
- هذا العدد
- \* ع ٥/٤ - ١٠
- التحرير
- وثائق
- نصوص من النقد العربي الحديث
- \* ع ٢٤١/١ - ٢٦١
- وثائق
- نصوص من النقد العربي الحديث
- \* ع ٢٥٥/٢ - ٢٧١
- تمام حسان
- اللغة والنقد الأدبي
- \* ع ١١٦/١ - ١٢٨
- اللغة العربية والحداثة
- \* ع ١٢٨/٣ - ١٤٠
- توفيق بكار
- جدلية الفرقة والجماعة
- \* ع ١٨٧/٤ - ١٩٧
- ثناء أنس الوجود
- الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦ (رسائل جامعية)
- يحيى حتى ناقدا (رسائل جامعية)
- \* ع ٢٧٧/١ - ٢٨١
- ثناء أنس الوجود
- رسائل جامعية
- \* ع ٢٣٥/٤ - ٢٤٠
- جابر عصفور
- معنى الحداثة في الشعر المعاصر
- \* ع ٣٥/٤ - ٥٦
- جريد براند
- العالم والتاريخ والأسطورة
- \* ع ١٠٧/١ - ١١٥

- حسن البنا :  
دراسة الأطراد البنوي في الشعر (عرض كتب)  
ع ٣١٢ - ٣٠٦/٢  
— عرض دوريات إنجليزية  
ع ٣٠٥ - ٢٩٥/٢  
— عرض دوريات إنجليزية  
ع ٢٣٧ - ٢٢٩/٣
- حسني محمود  
— هاجس العودة في قصص إميل حبيبي  
ع ٢٢٢ - ٢٠٥/٤
- خالدة سعيد  
— الملامح الفكرية للحدثات  
ع ٣٣ - ٢٥/٢  
— الحدثات المسرحية ومسيرة البحث عن الذات :  
دراسة في مسرح «فرقة الحكواتي»  
ع ١٢٢ - ١٠٦/٤
- شارل فيال  
— حدثات التفكير وحدثات الكتابة  
وسجن العمر لترويق الحكيم  
ع ١٥٨ - ١٥٠/٤
- شكوى عياد  
— الشكل والصنعة في الرواية المصرية (عرض كتب)  
ع ١٨٤ - ٧٩/١
- صالح جواد الطعمة  
— الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحدثات  
ع ٢٧ - ١١/٤
- صبرى حافظ  
— الرواية شكلا أدبيا ومؤسسه اجتماعية . دراسة نظرية  
تطبيقية  
ع ٩٤ - ٧٧/١
- مالك الحزين  
— الحدثات والتجسيد للحدثات للرؤية الروائية  
ع ١٧٩ - ١٥٩/٤
- رمضان بطاويسي محمد  
— الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش (رسائل جامعية)  
ع ٢٤١ - ٢٣٨/٣  
— زكي نجيب محمود  
— الفلسفة والتفكير الأديبي  
ع ١٨ - ١١/١



- صلاح فضل  
من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية  
ع ١٢٩/١ - ١٤٠ \*
- عاطف جودة نصر  
البدیع في تراثنا الشعري العربي - دراسة تحليلية  
ع ٧٣/٢ - ٩١ \*
- عبد الرشيد الصادق عمودي  
غربة الملك الضليل  
ع ١٣١/٢ - ١٥١ \*
- عبد الغفار مكاوي ( مترجم )  
العالم والتاريخ والأسطورة  
ع ١٠٧/١ - ١١٥ \*
- عبد القادر الرباعي  
تشكيل المعنى الشعري وغاذج من القديم  
ع ٥٥/٢ - ٧٢ \*
- عبد القادر زيدان  
التشظيم في رؤية أبي العلاء  
ع ٢٠٧/٢ - ٢١٦ \*
- عبده بدوي  
ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي  
ع ١٩٥/٢ - ٢٠٥ \*
- عصام بي  
الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري  
دراسة في أصولها وتطورها  
ع ٢٢٣ - ٢٢٩ \*
- علي البطل  
محاولة رؤية جديدة لموضوع من التراث : الغزل  
ع ١٧٨/٢ - ١٩٤ \*
- فؤاد كامل ( مترجم )  
المؤرخ والنص والناقد الأمي  
ع ٩٥/١ - ١٠٥ \*
- .. فتوى مالطي - دوجلاس  
يوسف الفقيه والرواية الجديدة  
ع ١٩٠/٣ - ٢٠٢ \*
- فردوس عبد الحميد البهنساوي  
عناصر الحدأة في الرواية المصرية  
ع ١٣١ - ١٤٩ \*
- فريال جبري غزول  
العالم والنص والناقد ( عرض كتب )  
ع ١٨٥/١ - ١٩٧ \*
- فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي  
مطر ( تجربة نقدية )  
ع ١٧٥/٣ - ١٨٩ \*
- كمال أبو ديب  
نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي معلقة امرئ  
القيس « الرؤية الشبقية »  
ع ٩٢/٢ - ١٣٠ \*
- الحدأة ، السلطة ، النص  
ع ٣٤/٣ - ٦٣ \*
- ماهر شعيق فريد ( مترجم )  
نصوص من النقد الغربي الحديث ( نصوص ت . س  
إليوت النقدية )  
ع ٢٦٢/١ - ٢٧٢ \*
- نصوص من النقد الغربي الحديث  
( نصوص ت . س . إليوت النقدية )  
ع ٢٧٣ - ٢٩٣ \*
- محمد براءة  
اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحدأة  
ع ١١/٣ - ٢٤ \*

- محمد حافظ ديب  
— النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية  
ع ٥٩ - ٧٦ \*
- الإنثوسمولوجيا — ملاحظات حول التحصيل  
الاجتماعي لغة  
ع ٣٤ - ١٥٤ - ١٦٧ \*
- «أزمة المعرفة» عرض كتب  
ع ٢٢٨ - ٢٢٣/٣ \*
- محمد مصطفى بدوي  
— مشكلة الحداثة والتغير الحضاري في الأدب العربي  
الحديث  
ع ٩٨/٣ - ١٠٦ \*
- محمد الهادي الطرابلسي  
— من مظاهر الحداثة في الأدب  
ع ٢٨/٤ - ٣٤ \*
- محمود الربيعي  
« أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث » ، عرض  
كتب  
ع ٢١٧/٣ - ٢٢٢ \*
- مدحت الجبار  
— باب الفتح : القناع ، الحلم ، اللغة  
ع ٢٤٣/٢ - ٢٥٤ \*
- مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي  
ع ١٨٠/٤ - ١٨٤ \*
- مصري عبد الحميد حنوزة  
— نجيب محفوظ مبدعاً  
الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية قلب الليل  
ع ١٩٨' - ٢٠٤ \*
- محمد عبد المطلب مصطفى  
— قراءة ثانية في شعر امرئ القيس : الوقوف على الظلال  
ع ١٥٣ - ١٦٣ \*
- تحليلات الحداثة في التراث العربي  
ع ٦٤ - ٧٧ \*
- محمد علي الكردى  
— النقد النبوي بين الأيدولوجيا والنظرية  
ع ١٤٣ - ١٥٣ \*
- مصطفى صفوان  
— الجديد في علوم البلاغة  
ع ١٦٨/٣ - ١٧٢ \*
- ناصر الدين الأسد  
— اللغة العربية وقضايا الحداثة  
ع ١٢١/٣ - ١٢٧ \*
- محمد فتوح أحمد  
— تراثنا الشعري في آسيا الوسطى : استشراف من خلال  
مخطوطة سلجوقية  
ع ٢١٧/٢ - ٢٢٥ \*
- الحداثة من منظور اصطفاي  
ع ٧٨ - ٨٤ \*

- نصر أبوزيد
- الذاكرة المفقودة والبحث عن النص «عرض كتب»
- ع ١٩٩/١ - ٢٠٥
- هدى وصفي
- المشروع الفكري وأسطورة أوديب
- .. قراءة في فكر طه حسين ( ١٨٨٩ - ١٩٧٣ )
- ع ١٧١/١ - ١٧٧
- حداد الميلودراما
- ع ١٣٣ / ٤ - ١٣٠
- ياروسلاف استكيفتش
- ما بعد القراءة الأولى - الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي
- ع ٧٨/٤ - ٩٦
- يحيى الرخاوي
- إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي
- ع ٣٥/١ - ٥٧



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# دار التراث العربي

للطباعة والنشر والتوزيع

لصاحبها:  
أحمد حمدي أحمد شعبان

ميدان الشهيد الحسيني - ١٣ ساحة صناعية - ميدان الزهور  
ت ٩٣٦١٤٥ - صحن تجاري ٨٣٣ - ١٤٤ صحن صردين ٥٣٧٩

## تقدم

- ١. الوجيز في الفقه  
لبيضايم أبي حامد الغزالي تحقيق الأستاذ د. محمد
- ٢. أغنية اللهجات  
بديع بن أبي القاسم
- ٣. حياة الصحابة  
٣ أجزاء للكاتب المصري
- ٤. من وصايا القرآن الكريم  
جميع وتعليق محمد الزور أحمد البناحي
- ٥. مختصر تفسير ابن كثير  
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
- ٦. مدارج السالكين  
٣ مجلدات لبديع بن أبي القاسم
- ٧. صفوة التفاسير  
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
- ٨. مختصر تفسير الطبري  
٢ مجلد للأستاذ محمد علي الصابوني

- مصاحف
- من جميع المقاسات والمنطوط
- تفاسير القرآن
- مؤلفين من مختلف العصور
- كتب الحديث
- كتب التصوف
- كتب الفقه

ترسل فواتم مطبوعات الدار لمن يطلبها



# الهيئة المصرية العامة للكتاب تقدم

## موسوعات ومعاجم

- معجم أعلام الفكر الإنساني (المجلد الأول) لجنة الفلسفة بالجلس الأعلى للثقافة

## ( تراث )

- الحجة في علل القرامات السبع (جـ ٢) عل النجدي ناصف
- نهاية الأرب (جـ ٢٢) تحقيق : د. محمد جابر عبد المال
- نهاية الأرب (جـ ٢٣) تحقيق : د. أحمد كمال زكي
- نهاية الأرب (جـ ٢٤) تحقيق : د. حسني نصار
- الترميز بمصطلحات صبح الأعشى محمد فتيل البقل
- تفسير مقاتل بن سليمان (جـ ٢) د. عبد الله شحاته
- نثر الدر (جـ ٣) تحقيق : محمد علي قرن
- القياس لابن رشد د. تشارلز بتروث
- المنهل الصافي (جـ ٢) ترجمة : د. أحمد هريدي
- تنقيح المناظر للنوى الأصباح تحقيق : د. محمد أمين
- المختطف من أواخر الطرف تحقيق : مصطفى حجازي
- بدائع الزهور ( ٥ أجزاء ٦ مجلدات ) د. سيد حنفي حسين
- الحفظ التوثيقية (جـ ٣) محمد مصطفى إعداد مركز تحقيق التراث

تطلب من فروع مكاتب الهيئة ومن المعرض الدائم للكتاب بقر الهيئة

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

أول معرض دائم للكتاب في مصر

- افتتح المعرض بمقر هيئة الكتاب يوم ١٩ يونيو ١٩٨٤
- المعرض الدائم تشترك فيه ٤٦ دارا مصرية للنشر ،  
وتعرض فيه دائما سائر إنتاجها في السنوات الأخيرة
- المعرض الدائم ييسر على القارئ الاطلاع على الكتب  
الجديدة ، وانتقاء ما يرغب في شرائه مع تخفيض ١٠٪ طول  
العام .
- المعرض الدائم يخفف العبء على مكتبات وسط القاهرة ،  
ويزيح القراء بالمشور على سائر الكتب في مكان واحد
- يفتح المعرض أبوابه للجمهور لشراء الكتب يوميا من  
الساعة العاشرة صباحا إلى الساعة السادسة مساء ( عدا أيام  
الجمعة والعطلات الرسمية )
- مقر المعرض الدائم هو :  
( كورنيش النيل وملة بولاق - القاهرة )
- الهيئة دائما في خدمة القارئ العربي ، والكتاب العربي

on the element of surprise. Its models - in Egypt, at any rate - concentrate on the modernity of subject - matter and of event. It alters character traits or its relations with others to serve a given subject or action, but achieves nothing important in artistic techniques.

This causes the writer to ask: will science fiction turn into a kind of geometrical graphs and diagrams? Will its conception of modernity remain limited to displaying modern scientific achievements and to drawing a utopian picture of the man of the future? In other words, will it go on couching its "modern" subject - matter in the same "old" language?

Finally, we should like to point that many of the concepts put forward by our contributors are similar if not identical. We may safely deduce from this issue - and its predecessor - an integrated vision of the question of modernity on the theoretical and applied levels alike. We sincerely hope that the ideas and applications contained herein will contribute something to the theory of literature.

Translated by  
**MAHER SHAFIK FARID.**



The next essay in this group is Sabri Haffiz's 'Modernity and Spatial Embodiment of Novelistic Vision' with special reference to Ibrahim Aslan's *Malik Al Hazin* (Sad Heron).

In the theoretical section of his study, S. Haffiz touches on factors affecting the mechanism of reading and on non-textual elements governing the process of communication in general and forming part of the cipher of a literary work interacting as they do with other semiotic systems that have to be comprehended if the cipher of the work is to be cracked.

According to Haffiz, Ibrahim Aslan's novel is a positive contribution to the achievements of the novelistic sensibility of the sixties in Egypt. It retains, at the same time, his characteristics as a short story writer.

*Sad Heron* is an exacting work calling upon the reader to make a remarkable effort and to participate in the creation of its action. Reading, from this perspective, is a kind of writing far removed from easy ciphers. It draws instead on other more complex ciphers: hermeneutic, cultural and semantic. In the meantime, it seeks to break the bonds of the cipher of events and to get rid of the narrative element. It relies instead on the basic structural elements of the Egyptian folklore and the classical Arab anecdote. These are the absent texts in *Sad Heron*: others are *Kalila and Dimna* and the *Arabian Nights Entertainments*.

*Sad Heron*, Haffiz notes, resorts to the employment of a large number of narrative strategies in the abovementioned texts. It also shows textual interaction with other texts chief of which is the *Koran*. There are, besides, direct allusions to *Shakespeare* as well as quotations from *James Joyce* and *Lawrence Durrell*.

Characteristic of *Sad Heron* is an interest in visible forms of existence and in concrete facts. The control of events or of the very act of narration by a narrator is rejected outright. There is a clear recognition of man's estrangement from material objects with a solid existence of their own, as well as a rejection of romantic attitudes. The novel relies on a set of temporal and spatial dialectics interacting in such a way as to produce meaning. The temporal dialectics involve presence / absence, love / hate, beginning / end etc. the spatial, on the other hand, revolves round the dialectic of the open / and closed.

According to Haffiz, the characters of *Sad Heron* are

an illustration of the death of the novelistic character, exemplified in a number of modern novels. These characters, generally speaking, are frustrated and beleaguered individuals. They can not get hold of time and some of them suffer from duality.

Thus Haffiz reveals aspects of modernity in Aslan's novel from within. It is a practical demonstration of the manifestations of modernity in this kind of literary discourse.

The last essay in this group, and in the whole issue, is Medhat Al-Gayar's "The Problem of Modernity in Science Fiction."

The writer starts by putting forward his concept of modernity: it is an awareness of the aesthetic needs of reality. It could be treated on two levels: the relative connected with a momentary reality; and the absolute summing up in a nutshell the elements and characteristics of a given literary genre, thus reflecting an ever-dynamic essence. Besides, there are the spiritual and aesthetic demands of a creative community and of a creative individual. Modernity is the product of a moment of condensed perception of the past and the present in such a way as to make prediction of the shapes of things to come possible. It stems from a new sensibility and from a different recognition of elements by means of which reality may be reformulated. Modernity, therefore, acquires a special meaning in every historical era: it matches the achievements of the age, as exemplified in a specific literary genre, and is characterized throughout by experimentation, transcendence, the revival of a new awareness, the ability to predict the future or some human or social dilemma about to make itself felt.

Science fiction is a world-wide literary genre. The Arab world has a number of writers who specialized in it or are trying their hands at it, having comprehended some of the scientific and technological achievements of the present age. Despite its various tendencies, it is one of the devices by which the human mind has sought to understand the universe, to have a glimpse of its hitherto unknown corners and crannies and - finally - to enhance its awareness of itself and of its place in the world in an age that has made marvellous achievements in the field of science. Science fiction is based on expectation, probability and prediction. It is a scientific dream, one in which a writer conducts a dialogue with new objects or with a new kind of men envisaged in an ideal or utopian manner.

The aesthetic scheme of science fiction is largely based



Western works of literature result from modernistic attitudes. These were the products of developments in the humanities, the emergence of philosophical systems undermining traditional concepts of existence and of man and shaking the foundations of many a fixed belief. These cultural changes led to the emergence of new critical stances which came in time to affect Arab critical thought, already affected by a given reality. The critic and the writer alike had to face the same set of factors: an immense explosion of information: a quick tempo of life, a constant tension of the public and the personal and finally the search for forms of literature and thought capable of comprehending the complexities of the personal experience not obvious, however, of the need for communicability.

In the applied section of her study, the writer reveals elements of modernity in two Egyptian novels: Naguib Mahfouz's *Afrab al Kuba* (Wedding Song in the English version by Olive E. Kenny recently released from the American University in Cairo Press) and Sarwat Abaza's *Ahlam fil Zahira* (Dreams at Noon). The writer seeks to show how these elements of modernity are put in the service of the components of our civilization.

According to F. al-Bahassawi, we have in *Wedding Song* many facets of the same reality, seen from the point of view of four main characters. Various techniques of the novel are employed: multiplicity of time sequences; blending of dialogue and inner monologue; ambiguous hints calling in question the destiny of the individual and that of a whole community at the same time. There is constant interplay of public and personal concerns, an unyielding tension of hope and of despair and last but not least an open ending amenable to many an interpretation.

In *Sarwat Abaza's Dreams at Noon* we find an omniscient narrator with the stream of narration mostly in the past tense, recalling the myth of *Isis* that serves as a fixed background to the totality of events through three generations. The novel deals with the social changes brought about by the Egyptian Revolution of 1952 and their impact on life in an Egyptian village.

In his treatment of this theme, *Abaza* seems to stick to a more or less static idea: namely, that evil-beleaguered everywhere by good on the personal and public levels alike-must eventually come to grief. Good is always capable of resurrection and rising out of evil, as the story of *Isis* will testify.

To underscore this concept, *Abaza* creates three parallel lines: first, he shows that the space evil occupies in

life is after all narrow and limited in scope. Second, he shows the inner fragility of evil and its final collapse. Third, he dreams of a better future and of a better generation.

F. al-Bahassawi concludes by discussing some elements of modernity in both novels, such as the reader will encounter in the form and content of a number of Western novels. She maintains, however, that both *Mahfouz* and *Abaza* have succeeded in steering clear of the defects of the Western novel and have managed to combine elements of modernity and traditional elements of immortal literature.

From modernity in the Egyptian novel our next contributor, *Charles Vial* takes us to '*Modernity of Thought and Modernity of Writing in al-Hakim's Sijn al-Umr (The Prison of Life)*.'

Of *al-Hakim's* numerous works, *Vial* chooses to deal with *The Prison of Life* being an autobiography proper. Not only does it reveal a large section of *al-Hakim's* life but it also shows a remarkable literary ingenuity and concentrates on the intellectual development of a writer to the exclusion, more or less, of other elements.

To *al-Hakim* modernity is not synonymous with rejection of the old merely because it is old or adoption of the new merely because it is new. The new cannot arise out of nothing: on the contrary, it has to be a natural evolution, an organic development, culminating in the maturity of certain elements, some environmental and hereditary and the others acquired but all on the same footing of importance in the service of one goal: authentic modernity.

*Al-Hakim* the writer has his own techniques: there are times when we are left with the impression that events are of no importance in themselves but only in so far as they are capable of genuine creativity. He would sometimes rely on the method of analogy to draw his characters with suggestive and amazing strokes. He knows how to put new life in conventional speech thus turning the traditional into the modern. By dint of his sense of humour, he would not hesitate to be light-hearted and frivolous where another writer is expected to be grave and solemn. Hence sarcasm and irony are central to *The Prison of Life*. *Al-Hakim* deals in this work with various subjects all picked up from the public or personal experience. They are treated ironically within the framework of an original device: corresponding with an imaginary French friend.

memory. The starting-point is a living oral text forming and evolving through collective celebrations. It is neither put to paper nor memorized but re-formulated every time it is presented. This changing text is more important than any written version: it relies on the experiences of the community and on the components of a common memory. The troupe serves as a go-between mediating between components of the collective memory and the individual memory undertaking to write the text. A new synthesis of these components is achieved: It is open to the experience of the present, re-producing the tradition through an intersection of the present and the past. A similar interplay occurs between the oral and the written, the audience and the actors (*Hakawati*).

In adopting this concept of drama, the *Hakawati* troupe seeks to shun the starting-points of Greek and European drama and to lay down an Arab dramatic tradition of its own. It also rejects the reconciliatory attitude which tends to combine the tradition and the Western dramatic formula. It reproduces instead the celebratory discourse of the community, emanating from its life.

Roget Assaf defines the troupe's starting-point as narration rather than personification (or imitation through action). In other words, they tell a tale descriptive of actions and turn them into words keeping character, in the Aristotelian sense, far in the background.

Details are structured horizontally to include synchronous and lived events within the framework of life in a large community. There is also a historical and vertical level: the memories and traditions of the people, in temporal sequence, within the same community. Thus the troupe manages to give a picture of a daily tragedy at once simultaneous and in time. It also succeeds in dispensing with an important feature of Greek drama seeking as it does to give symbolic expression to a central authority and a central consciousness, as the very conventions of a fixed stage will testify.

The troupe resorts instead to normal meeting-places to present a text of its own deriving from casual, oral folkloric speech to replace the authority of the written text and push the voice of the people from the margin to the fore. Of capital importance in this new theatre is historical memory, i.e. memory formative of the present conception of conditions and things and their underlying assumptions. The *Hakawati* troupe, from this point of view, is a mediator through which a community will write its history and present the spectator with a living text seeking to connect the fragmented surface with the

depths uniting elements of life and death.

The writer of the next essay, Hoda Wassef, deals with 'The Modernity of Melodrama.' She makes a number of general remarks on the meaning of the modernity of melodrama, a tendency that is still common in the Egyptian theatre. She traces its appearance in Western drama and its development, then embarks on a critical reading of two aspects, one theoretical and the other applied. The theoretical aspect covers three tendencies: (I) the theatrical (II) the ideological and (III) the sociological. The applied aspect, on the other hand, treats of the process of re-writing, of turning one code into another. A case in point is Brecht's *The Three Penny Opera* which determines the condition of writing in Naguib Sorour's operetta *King of Beggars*. In the theoretical section of her essay, Hoda Wassef deals with the reliance, in the dramatic text of melodrama, on emotional exaggeration, on surprises and on divergencies. Ideologically, a melodrama is based on binary oppositions: poor/rich, good/evil, etc... It usually ends with the triumph of good and of the oppressed. It has a cathartic function which is sympathy with good and hatred of evil.

From the sociological point of view melodrama imitates those religious and social criteria governing a given community. It does not, however, constitute a threat to social balance but relies on the existence of an evil character that will infringe the law but will be faced with the antagonism of everybody, while the victim will win the sympathy of all. Hence melodrama is a kind of catharsis, a folkloric purgation.

The writer enumerates innovations within the framework of melodrama on the Egyptian stage, especially in the work of Naguib Sorour. In the applied section of her essay, she concentrates on his *King of Beggars*. She concludes by summing up his and other dramatists' innovations: modification of plot, the rise of the problematic hero, social conflict, reliance on an open framework and the continued existence of binary oppositions.

The third group of essays in the present issue of *Fusus* deals with modernity in the novel. First, there is *Ferdaws Abdel Hamid al-Bahassewi's* 'Elements of Modernity in the Egyptian Novel.'

The essay revolves on the question of why certain works of literature have become immortal while others have been connected with a certain era to the extent of losing their value when that era is over. On the theoretical level, F. al-Bahassewi examines the main traits of

angle, Stethkevych makes a distinction between "modernity" and "newness," what is regarded as new in any art does not remain so after the impact of its first appearance has played itself out. Hence, in examinations of modernity, we should concentrate on the qualitative rather than the quantitative taking into consideration the existence of an organic relation between modernity and creation but not necessarily between newness and creation.

The choice of Higazy's poetry for a theme has been determined by the fact that a first reading of it led to a number of further readings thus causing the reader-writer to wonder why he felt so impelled to make such a number of repeated forays into the subject. He came to the conclusion that there was a close link between a modern poem and our consciousness of different situations in life. What happens when we read a modern poem is twofold: we comprehend ourselves and the poem at one and the same time. Through awareness of the cognitive existence of the poem we become aware of another empirical existence in which we take cognizance of the poem and of ourselves alike. This awareness is only made complete when the tentative time of the poem is identical with the time of reception such that all poetic components (language, form, content, subject, rhyme, accent, etc...) have an organic part to play.

Higazy started his poetic career at a time when modernity - as a conscious stand - was an implicit part of the psychological climate of social and cultural life in some countries of the Arab world, especially in Egypt. In his first collection of poems we have glimpses of a vision that was opposed to the romanticism of an earlier generation. The same goes for the language he employs: it combines - almost spontaneously - stylistic features modern in character and traditional features in a fusion that is hardly found in the poetry of any of his contemporaries. Through the purely lyrical, he manages to give expression to his sense of homeland and to the collective as reflected in the mirror of the individual self. As he moved in many directions, Higazy developed - with time - a pro-founder and quieter lyricism. The concept of simplicity and transparency stands in opposition to that of complexity and obscurity in the language of poetry in general, and of modern poetry in particular. This can be seen most clearly in the poetry of Higazy: it is paradoxical in that the language, simple as it is, gives expression to an experience that is anything but simple. Higazy's language, nay his very poetic character, is notable for its picturesque orientation. He makes the reader hear and see and puts the subject in relief so much so that his scenes remain cohesive, independent, with no dis-

tracting intervention on the part of the poet. His personal emotions are part of the objectivity he seeks and is the hallmark of his work.

Our studies of modernity in poetry end with **Abdellah Mohamed al-Ghozamy's "How to Appreciate a Modern Poem"**. "It puts us face to face with a single poetic text, in this case **Salah Abdel Sabour's "Al Khourj" (Exodus)**."

At first the writer defines his starting-points in viewing a literary work in general and poetry in particular. He dwells on elements of language, the use of myth as a metaphorical expression of a poet's intention, imagery and rhythm. Having discussed the function of each in a poetic text, thus providing it with a frame of reference and a method of reading among other methods, he sets out to examine **Abdel Sabour's "Exodus"** in an attempt to go beyond its surface. Right from the beginning he shows the historical paradox on which the poem is based, referring as it does to the emigration of the Prophet **Mohamed** from Mecca to Medina. He pursues the role of this paradox in the movement of the poem throughout, drawing attention to its modern rhetoric, one of language, imagery and music alike.

According to the writer, the right approach to a poetic text is one that would make a poem open like a flower before the eyes of the reader and reveal its secrets to him. As **I.A. Richards** has pointed out, a poem is an experience of high quality. If it fails to reveal itself to a well-equipped reader, then it is a failure.

As this group of studies of modernity in poetry draws to an end, we come across two original essays on modernity in drama, one by **Khalida Said** and the other by **Huda Waziff**.

Within the framework of modernity in the field of drama, **K.Said** speaks of the Lebanese **Hakawati** troupe and its search for an identity. It staged a play on the Palestinian and Lebanese Diaspora as **Ayyem al-Kheyam (Days in Refugee Camps)** in August 1983. Supervising the troupe is a Lebanese dramatist, **Rogeez Anasif**. **K.Said** highlights the historical and cultural significance of this kind of dramatic composition calling as it does for a reconsideration of the very dramatic phenomenon and constituting a search for a living form capable of combining creator, subject and receptor.

The text of **Days in the Refugee Camps** is based on daily practices of the troupe. Its frame of reference is the oral tradition and the ritual suggestions of the collective

re-creation. It is consequently a direct message implied in the utterance of the preacher-reformer-poet. Although the message may contain fixed functions, pointing to the dreams of progress, freedom and justice, it also contains complex cognitive levels in which a poet's consciousness reformulates its relation to itself and to the external world, just as he will reformulate the relation of the world to language and the relation of language to consciousness every time a poem is written or read.

An obvious corollary to this is an exclusion of the criteria of "emotional sincerity" on the part of the poet as well as of "empathy" on the part of the reader. Simple one-dimensional signification is replaced by multiplicity and complexity. A reader, in turn, is not a mere consumer; but an effectual consciousness participating in the production of meaning. A modern poem is therefore linguistically effective. It has its own autonomy and independence with the result that poetry, and art in general, will be always free of bonds, always in a state of rebellion.

Next there is Edward al-Kharrat's "A Reading is the Features of Modernity in the Work of Two Poets of the Seventies". In its narrower scope, it takes us on a journey with two Egyptian poets who made their mark, as moderns, in the decade of the seventies of our present century.

Al-Kharrat starts by an examination of the term "modernity". Though ahistorical, it still - in his view - pertains to history and infringes on it in an attempt to make a breakthrough into the future. Modernity always takes the side of the rebellious, the restive and the marginal. It seeks to create a scale of values incapable by its very nature of realization and always transcending the limits of the possible.

Aspects of modernity made themselves clear in Egyptian poetry of the seventies as in the work of **Mohammed Afifi Mattar**, the group of poets known as "Idna 77" (Illumination 77, the date of first appearance), and the group of *Aswat* (Voices). Al-Kharrat's is a reading in the work of two poets both belonging to the first group: **Hilmy Saleem**, author of *The Mediterranean* and **Majid Youssef** who writes poems in colloquial Arabic, in the language of the Egyptian people as the writer calls it.

A salient feature of the structure of **Hilmy Saleem's** poems that al-Kharrat notes is the existence side by side of two elements: the erotic and the social. This duality is characteristic of the poetic experience of most of the poems of *The Mediterranean* though the poet does not

succeed in effecting their fusion.

Al-Kharrat also notes a conspicuous absence of the metaphorical sense in the poetry of **Hilmy Saleem**. He refers to his use of modernistic methods of metaphorical expression such as figures, dates and philosophical terminology even though they may be devoid of poetic significance and do not always contribute to the creation of the poetic experience or add up to its plastic elements.

In his discussion of **Hilmy Saleem's** language, al-Kharrat notes that it transcends conventional idiom to achieve what we may call language-as-action. This is not a mere poetic action; it is a social action as well showing the same duality which we found characteristic of his poetic experience.

As for the poetic diction of **Hilmy Saleem**, the writer notes that it combines classical Arabic and colloquial Egyptian. It breaks the relationship between the signified and the signifier with the result that his language is pointed, sharp and cutting. Maybe it is care for such qualities that impels the poet to use philosophical and geometrical terminology to create intense metaphorical paradoxes. He also falls prey to what al-Kharrat calls the seduction of the Arabesque: by this he means ornamentation, decoration, miniaturism, singing the language, surrendering to the charm of rhyme and repetitive music even though these may not make for poetic value.

As for the poetic cipher of **Majid Youssef**, it derives from classical and colloquial Arabic alike. Al-Kharrat notes an absence of that particularity which is the hallmark of a distinctive experience.

The poetic diction of **Majid Youssef** depends on the organic and the physical just as much as it depends on the geometrical and the intellectual. His early works showed these as opposite poles but his later poems hint at a fuller fusion of them in a special kind of dialectic, combining as it does the physical character of the world and the intellectual character of the art of poetry. Other characteristics of **Majid Youssef's** verse are the historical sense, a deep sense of sin in the heart of the world and a longing for truth and justice. His main concern is with transcending the self towards a composite beloved-homeland-earth-world.

From this treatment of two poets of the seventies, **J. Stetkevych** takes us on a journey with "Modernity in the Poetry of **Ahmed Abdel Muti Hilgazy**":

In his reading of **Hilgazy's** poetry from a modernist

tion by *Shir*, the magazine for poetry starting late in 1956? The difference of views here - as elsewhere - is due to the different concepts of modernity on the part of poets and critics. This if anything stresses the need to study movements of innovation in association with each other and as paving the way for later developments.

Altema then moves on to examine the attitudes of contemporary poets to modernity, their attitude to their native tradition and to the world tradition. He dwells on their attitude - within the framework of modernity - to the function of poetry and how it radically developed from stress on a social role to stress on creation emanating from a poet's personal vision of life and shows how suggestion came to replace explicit statement. Poets came to emphasize the corruption and disorder of the world and looked forward to a better future, even though they may hold different ideological views and may understand the concept of 'commitment' or 'engagement' differently.

Having noted the attitudes of Arab poets to modernity, we move with *Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi* - the second of our contributors - to 'Obscurity in Poetry' as a common phenomenon in modern poetry.

Al-Tarabulsi's starting-point is that poetry tends by its very nature to be obscure; that obscurity is essential to it and not a mere accident or an auxiliary to it. The only proviso, however, is that this obscurity should be positive rather than negative, the more so since poetry has veered away from reportage or chronicling events and its language came to be far removed from a mere rendering of meanings, ideas, facts and news.

The writer embarks on an analysis of various 'kinds' or 'aspects' of obscurity in poetry in an attempt to separate the positive from the negative, the constructive from the destructive. Obscurity may be due to various reasons: wilful obfuscation, or the wish to mislead; the wish to sound modern and up-to-date and the failure to achieve a just balance of the claims of poetry on a poet and the claims of a poet on poetry; so that a poet may overdo his job with the result that his world will be closed to any non-poetic experience outside it. A third kind of obscurity is due to defects in the equipment of the writer; to intrusion upon it in the absence of any real understanding of its nature. These are all non-poetic kinds of obscurity in the sense that in them the obscurity is immanent rather than accidental; it cannot be dissipated however hard we may try to crack the cipher of the text at different times and places. A fourth kind of obscurity is due to poetic intensity or density of the poetic charge, mak-

ing it open to different interpretations and testifying to its richness. The obscurity, in this case, is latent in the signified rather than in the signifier. It refers the reader to an obscure significance, uncrystallized and not amenable to revelation at first sight. Hence a poet has to deal with it tactfully retaining - at the same time - as much of its particularity as he can.

From this general aspect of modern poetry, *Jabir Ansour's* "The Meaning of Modernity in Contemporary Poetry" takes us to a wide area of contemporary Arabic poetry. At the opening of his essay he makes it clear that the term modernity is both ancient and new. In the tradition of classical Arabic poetry it used to refer to the battle of the ancients and the moderns. At the present time it refers to a renewed conflict between poets - "ancient" and "modern" in orientation - on the validity of the radical changes that have come over the contemporary Arabic poem, and still do so. In either case, there is an awareness of a changing reality and of a dialogue with another tradition, reproduced in the service of this awareness.

*Ansour* distinguishes between the "modernity" of the Arabic poem and that of its European counterpart on the basis of the fact that the former conducts a dialogue with its origins in the tradition, its specific historical reality and its relationships with European modernity. Arab modernity could not possibly be a replica of the European version. Modernity, according to *Ansour*, is a substitute term for other qualities of Arabic poetry such as contemporaneity and newness. Contemporaneity stands for mere attachment to a specific age but not necessarily to its *zeitgeist*. Newness, on the other hand, does not necessarily mean a radical change of direction and does not conceptually embody a vision of the world. It may contain an element of imitation and repetition. From the point of view of *Ansour's* essay, modernity is a continual transcendence, a radical attitude in which the modernity of poetry goes hand in hand with the modernity of other forms of literature and social consciousness in a state of constant interplay. Modernity is in the first place an action, a choice and of necessity a new scale of values.

Hence Arab modernity is not a revolt against "progress", "evolution", "science" and "the machine". It dreams of these things and preaches their importance just as it calls for the free play of the intellect rather than mere imitation of the past. It is a modernity that still believes in the sanctity of the word and in the poet as a potential *valer*, with the important reservation that the message conveyed is in a constant state of becoming and

## THIS ISSUE

---

### ABSTRACT

---

The themes of the present issue of *Faust* take up where our previous issue left off. Both, however, are concerned with the question of modernity. Contributions to our previous issue were mostly theoretical in character, except in essays dealing with modernity of language. The present issue, on the other hand, sets out to penetrate into various manifestations of modernity: in poetry, drama and fiction. From the point of view of application this issue develops the theoretical starting-points presented by the one preceding it.

Despite the fact that our present contributors are mainly concerned with examining texts of various literary genres, they have attempted to restate briefly their theoretical stands before proceeding to their examination of specific texts. It would be hard, though, to claim that their treatment of texts was merely a way of verifying their theoretical stands or merely a statement of fact by way of illustration. In going deep into texts they have chosen, they were mostly tentative. Some of our contributors have cast their nets wide enough to cover a number of texts by different authors; others have chosen to concentrate on one text. Whether a number of texts are treated, or whether the focus is on one text only, we had one practical aim in view: to give expression to concrete texts. The studies included in this issue of *Faust* have attempted to avoid a common methodological pitfall: namely, the treatment of a literary text as if it were a witness rather than an observed phenomenon.

The general order of studies presented here has been determined by the three major genres (viz. poetry, drama and fiction) in an attempt to examine some manifestations of modernity in each. The order of presentation is also graded from the general to the particular. The theme of the issue falls therefore under three headings: (I) poetry (II) drama and (III) fiction.

The first group of studies opens with Saleh J. Altoma's 'The Contemporary Arab Poet and his Theoretical Concept of Modernity'. The writer questions the confused image of modernity we still have, well over a century after its appearance in the West and in Latin America; nay after moving into a new era, post-modernism, in the fifties or even, to some critics, further back in the thirties. Could this confusion be due to the very nature of modernity; to confused historical conditions in this our part of the world; to different starting points; or - a last possibility - to our keenness to evaluate our national literature by criteria deriving from other world literatures? Altoma maintains that these, and other, factors have made for a confused image of modernity and for contradictory attitudes to it.

Altoma goes back to European modernity - conceptually as well as historically - to point out that it started - according to many critics - in the late nineteenth century or in the early twentieth century. It was essentially a three-dimensional dialectic protest: to the tradition; to rationalistic and utilitarian bourgeois culture based on the idea of progress; and to itself as a tradition, or a form of domination and hegemony. Modernity (or rather, Modernism) was a revolution looking forward to the creation of new values and new methods of expression. Its dilemma, however, was that it had to be in a state of constant struggle without ever achieving a complete victory. In fact, it had to struggle in order not to triumph and become a new institution in turn.

Modernity in Arabic literature, on the other hand, goes back to the beginning of the present century. The decisive turning - point, however, is controversial: was it the attempts of emigrant poets (*Mahjar*) in the United States and in Latin America; the movement of free verse in Baghdad in the year 1948; or the movement set in mo-

طابع المؤسسة المصرية العامة للكتاب

Printed By  
General Egyptian Book Organization Print



# Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued By

**General Egyptian Book Organization**

---

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Editorial Secretariate:

**EITIDAL OTHMAN**

Lay Out:-

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

## **MODERNITY**

**IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE**

**Part 2**

---

○ Vol. IV ○ No. 4 ○ July - August - September 1984









 Universitäts- und  
Landesbibliothek Bonn  
  
0536239